

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

MAURICIO DA SILVA PFLUG

GRITO FILMES:

poesía audiovisual dos encontros

PORTO ALEGRE

2018

MAURICIO DA SILVA PFLUG

GRITO FILMES:

poesía audiovisual dos encontros

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação Social
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para a obtenção do título de bacharel
em Relações Públicas

Orientadora: Prof. Dr. Miriam de Souza Rossini

Coorientador: Prof. Ms. Guilherme Fumeo Almeida

PORTO ALEGRE

2018

MAURICIO DA SILVA PFLUG

GRITO FILMES:

poesia audiovisual dos encontros

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação Social
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para a obtenção do título de bacharel
em Relações Públicas

Aprovado em: ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini - UFRGS

Orientadora

Coorientador

Prof. Ms. Guilherme Fumeo Almeida - UFRGS

Examinador

Prof. Dra. Ana Maria Acker - ULBRA

Examinador

Prof. Dr. Felipe Maciel Xavier Diniz - UFRGS

Resumo

O presente trabalho ensaia sobre o documentário brasileiro contemporâneo e uma aproximação de um movimento de literatura de rua, o *Slam Poetry*. Para isso, desenvolve-se um trajeto empírico e teórico a partir das leituras dos textos de Cezar Migliorin para pensar o processo de produção cinematográfico pós-industrial. Na sequência, mantendo em Migliorin, mas acrescentando a leitura de André Brasil, Ivana Bentes, procura-se desenvolver um trajeto em relação ao cinema mundo e documentário recente brasileiro, dispositivo, performance e encontros. Esse trajeto procura contemplar reflexões a cerca do processo de produção bem como seus efeitos nos vídeos do coletivo.

Palavras-chave: Poesia, Slam, Literatura, Audiovisual, Documentário, Encontros, Grito

Abstract:

The present work rehearses about the contemporary Brazilian documentary and an approximation of a movement of street literature, the Slam Poetry. For this, an empirical and theoretical path is developed from the reading of the texts of Cezar Migliorin to think about the process of post-industrial cinematographic production. In the sequence, keeping in Migliorin, but adding the reading of André Brasil, Ivana Bentes, seeks to develop a path in relation to the world cinema and recent Brazilian documentary, device, performance and meetings. This path seeks to contemplate reflections about the production process as well as its effects on the videos of the collective.

Keywords: Poetry, Slam, Literature, Audiovisual, Documentary, Encounters, Grito

Lista de Figuras

Figura 1 - Logos da Grito	9
Figura 2 - Poetas no Topo	10
Figura 3 - Encontros com Salomão	10
Figura 4 - Xamã pode muitos	39
Figura 5 - Mc beleza, Xamã e a sinuca	40
Figura 6 - Xamã em Sin City Big Field	40
Figura 7 - Os dois бага	41
Figura 8 - Encontros Multiplos	43
Figura 9 - Encontro com Shackal	45
Figura 10 - Encontros com os "equipas"	47
Figura 11- Convocação	49
Figura 12 - O Encontro entre Tallmid e o microfone	57
Figura 13 - O Encontro de Djonga e o "esquecimento"	59
Figura 14 - O Encontro do Tom com a " verdadeira fonte"	60

Sumário

Capítulo 1 - Introdução.....	7
Capítulo 2 - Viver	14
2.1 Sociedade em transição	14
2.2 Cinema pós-industrial	18
3 . Ativações Do E No Real	27
3.1 Documentário ao dispositivo	27
3.2 Figuras de Engajamento	32
4. Filmar	38
4.1 Processo Pós-Industrial.....	38
4.1.1 Sobre a heterogeneidade	38
4.1.2 Sobre o caráter relacional.....	41
4.1.3 Sobre a precariedade.....	46
4.1.4 Sobre o Processo	48
4.2 Dispositivos dos encontros.....	50
4.2.1 Encontros entre cineasta e poeta.....	51
4.2.2 Performance do Cineasta.....	54
4.2.3 Performance do Poeta	55
4.2.4 A equalização dos encontros.....	56
5. Considerações Finais, Ou A Saída Pelas Palavras.....	61

Capítulo 1 - Introdução

Múltiplos trajetos foram percorridos para a construção desta pesquisa. Múltiplos movimentos pessoais e coletivos, que proporcionaram montar e desmontar caminhos, desde pensar influências do Hip-Hop, da cultura *Griot* e do espaço de fala até pensar no documentário e suas potências em criar múltiplos mundos, múltiplos sujeitos. Múltiplos são os gritos que compõem esse trajeto e que proporcionaram entender melhor as potências dos encontros urbanos.

Esta pesquisa pensa sobre a aproximação do audiovisual e da literatura no contemporâneo. Este encontro é promovido pela presença crescente de poetas e slammers pelas ruas e teatros do país, promovendo um processo de popularização do gênero literário. Esta pesquisa pensa sobre um movimento de alargamento desse processo, quando essa poesia se encontra com o audiovisual, promovendo uma outra experiência da poesia. O que move este trajeto é entender como tal encontro pode promover uma outra forma de documentário e de poesia urbana.

Assim, foca-se nos vídeos produzidos pelo coletivo Grito Filmes, que realiza registros audiovisuais da cena da poesia Urbana do *Slam* brasileiro, competição de poesia autoral inspirado no movimento estadunidense, criado no início dos anos 80 em Chicago, por Mark Smith. Essa competição de poesia proporciona um espaço performático para a poesia e seus declamadores. O poeta entra em palco e declama uma poesia, onde seus únicos artifícios são sua voz e seu corpo. O que diferencia este evento de outros saraus poéticos é o caráter de competição, com notas, jurados e fases classificatórias, eliminatórias, finais, etapas regionais, nacionais e mundiais. Desde sua formação, o *poetry slam* tomou proporções mundiais, tendo hoje Ligas e Federações Mundiais que apoiam outros eventos de estruturas menores (locais e regionais) e financiam os poetas vencedores das competições para participar de torneios nacionais e mundiais.

Diferentemente dos saraus, o *Slam* promove interação direta entre o poeta e o público. Isso em parte se dá porque o júri é escolhido alguns instantes antes de cada competição. Assim, para a slammer, poeta, pesquisadora Roberta Estrela D'Alva (2011), a performance e a competição atribuem um caráter único para cada apresentação. Segundo a autora (2011, p. 03), o *slam* é “o momento presente em que o encontro se dá, não é passível de reprodução, e muito embora existam registros de campeonatos [...] nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças, ponto central desse tipo de manifestação”.

Entretanto, já de início, vale ressaltar que este trabalho não é sobre o *Slam*, ou sobre as dinâmicas desta poesia. Aqui se entende que essa competição é um dispositivo que promove encontros entre corpos, narrativas e performances. Portanto, este trabalho pretende pensar em uma outra experiência desta poesia, que se dá no encontro com o audiovisual. A justificativa é tentar entender esse movimento literário em seu encontro com o audiovisual contemporâneo, tanto na produção desta pesquisa quanto em práticas e processos de produções audiovisuais e de poesia. Além disso, a importância do tema se deve ao movimento de popularização da poesia performatizada nas ruas do país, e na sua abrangência a partir da distribuição através de canais na web. Assim, acredita-se que essa forma de pensar, expor e performatizar a poesia se encontra com o audiovisual, com os canais do YouTube, promovendo uma expansão da experiência da poesia.

O *Slam* chega ao Brasil no início dos anos 2010, sendo o primeiro grupo o ZAP - Zona Autônoma da Palavra, criado pela própria Roberta Estrela, em São Paulo, ainda em atividade. São permitidas poesias autorais de no máximo três minutos, o que intensifica o caráter único e performático do evento. Na região metropolitana de Porto Alegre, possui alguns grupos em atividade (*Slam Peleia*, *Slam Chamego*, *Slam RS*, *Slam das Minas*, *Slam 48*, *Slam da Matriz*, *Slam do Trago*), sendo o primeiro criado no ano de 2016. É nessa expansão do movimento que se encontra a Grito Filmes.

O coletivo Grito Filmes é um grupo de cineastas que atua no Rio de Janeiro, nas cenas do hip-hop, RAP e da poesia periférica, e com uma ativa produção de conteúdo audiovisual sobre essa cena. Além de audiovisuais, o coletivo produz eventos de batalhas de poesia, o Slam Grito Filmes, palestras, etc. Atualmente, em seu canal na web (<https://www.youtube.com/channel/UCAXJDHJtf8eYwW88lzJiFEw>), há diversos vídeos de registros de shows e batalhas, bem como videoclipes e curta-metragens. Composto por três integrantes, Fernando Salinas, Mujica Salinas e Ian Miranda, o grupo demonstra operar entre o mercado e a comunidade. Promove peças audiovisuais que dialogam com o mercado, ao mesmo tempo em que promovem articulações comunitárias. Em sua página no Facebook, o coletivo se descreve assim: “G.R.I.T.O FILMES é um coletivo formado por cineastas, fotógrafos, cinegrafistas e mídia ativistas, fazendo cobertura de eventos culturais de rua”. Atualmente o coletivo assina seus vídeos com dois logos diferentes.

Figura 1 - Logos da Grito



O que se percebe é que o coletivo não informa os nomes dos devidos integrantes nas descrições, somente a partir da descrição dos vídeos nas páginas das plataformas online, que o coletivo povoa, é possível perceber a repetição dos três nomes citados acima: Fernando, Mujica e Ian. Portanto, pensa-se que atualmente o coletivo seja movido por esses três sujeitos. E, como amadores do seu tempo, os integrantes do coletivo assumem as demandas técnicas da produção audiovisual, ou seja, os três integrantes filmam e editam os conteúdos que produzem, e os disponibilizam na web. Por isso, entende-se que esses nomes citados são os sujeitos que promovem o movimento no conteúdo da Grito.

O grupo está ativo na plataforma do YouTube desde 2015, tendo postado em seu canal na plataforma mais de quinhentos e cinquenta vídeos. Assim, esta pesquisa se propõe a analisar o conteúdo disponível nos canais e nas páginas do coletivo no YouTube e no Facebook. O canal do coletivo no YouTube, inclusive, se mostra extremamente válido como acervo gratuito de todos os vídeos produzidos por ele

Dentre as diferentes produções do grupo, o objeto de análise desta pesquisa será o quadro *Literatura e Poesia Marginal* (LPM), que representa um quarto da produção total do coletivo. Até o fim da escrita deste trabalho, o coletivo havia postado cento e setenta e um vídeos deste quadro, todos filmados em lugares diferentes da cidade do Rio de Janeiro; a grande maioria filmada em espaços públicos. Ruas, esquinas, bares, e topos de morros com vistas para um mar de casas das favelas brasileiras são os principais cenários, sendo que bem poucos são filmados em locais “fechados não-públicos”. Alguns destes vídeos contam com um mesmo poeta/personagem, portanto, no total, são aproximadamente cento e trinta poetas inéditos no quadro.

Figura 2 - Poetas no Topo



O quadro LPM tem um formato aparentemente simples, com um plano-sequência de um poeta declamador/performatizando uma poesia autoral e inédita para a câmera, ou seja, uma câmera subjetiva que dura o tempo da declamação da poesia. Todos os vídeos começam com uma vinheta que é o logo do coletivo com um som de vozes entoando um grito; em seguida há o plano-sequência com a declamação e, quando encerrada a declamação, a câmera corta em seguida para a vinheta do logo novamente, finalizando mais um episódio.

A grande maioria dos vídeos são nesse formato, alguns fogem à regra e fazem uso de outros planos, montagens, cortes em algum momento durante a declamação. Ainda assim, nenhum dos vídeos ultrapassa o limite de quatro minutos. Vale salientar que não são todos os vídeos que contam com este formato de plano-sequência. Alguns deles possuem cortes de alguns planos fechados depois da vinheta e, antes da performance do poeta, entra a vinheta como nos outros vídeos. O poeta Jorge Salomão promove em seu vídeo outras leituras performáticas, cortes, diferentes planos em cada corte em um mesmo vídeo, uma dinâmica diferente da grande maioria dos vídeos, ou ainda, de todos os outros vídeos produzidos até então.

Figura 3 - Encontros com Salomão



O que se precisa ressaltar é que esse formato poesia-audiovisual é bem comum e muitos outros coletivos que povoam esses movimentos insurgentes de poesia urbana estão fazendo uso dele e da web para divulgarem sua produção. Alguns exemplos: MarigNow, Rimanessencia, FaltaTuPoeta (aqui de Porto Alegre), bem como muitos cineastas autônomos que compõem com poetas emergentes desse movimento. A escolha pelo

Coletivo Grito filmes é que ele se destaca pela quantidade de vídeos que compõe o quadro. O volume desenvolvido pelo coletivo possibilitou perceber as inúmeras formas que em esse encontro acontece, bem como os movimentos tanto do cinegrafista quanto do poeta para entender as possíveis tensões dentro desse diálogo. Cineasta, poeta e mundo.

Assim, ao pensar encontros propostos pelo coletivo, pensa-se também na forma como muitos outros coletivos se apropriam para a produção desse encontro urgente entre a poesia e o audiovisual, e ativam um dispositivo que produz novos sujeitos de discurso. Portanto, ao pensarmos no Grito e nos vídeos que produzem, pensamos também uma forma de enunciação coletiva contemporânea que se desenvolve a partir do encontro entre esse movimento de literatura emergente com o audiovisual, produzindo uma forma que rompe com normas e formatos hegemônicos no cinema. Ao invés de um longa-metragem, um documentário fragmentado em mini-docs dispostos no canal do YouTube. Narrativas singulares proporcionadas através de um dispositivo criativo que une cineasta, poeta e o mundo como forma de composição.

O que é certo é que o trabalho se mostrou, ao longo do desenvolvimento, um desafio por falar sobre movimentos urbanos urgentes no Brasil. O desafio é de como falar e desenvolver uma pesquisa sobre algo que está em pleno desenvolvimento, e não parece prever fim em si mesmo. Por isso é importante ressaltar o caráter de *impressões* sobre o trabalho. Essas anotações fazem parte de uma pesquisa empírica que já acontece para além deste trabalho, e que são uma forma de expressar a vontade e o desejo de compor com esse movimento emergente. Além disso, a pesquisa se vê diante de um recorte de aspectos que não couberam dentro dessa monografia, pois leva em conta as dimensões de um TCC: que é falar de um movimento tão rico e caro para pensar diversos impasses políticos nos dias atuais.

Entretanto, além dos desafios que compõe a própria pesquisa, este trabalho também se vê diante de um desafio pessoal, em realizar um movimento de voltar a práticas acadêmicas que estavam tão afastadas do meu dia-a-dia para que resultassem na produção desta monografia. Portanto essa monografia, de certa forma, também se vê como um dispositivo para proporcionar um movimento pessoal sobre aproximações de discussões e formas de materializar esses pensamentos.

Assim, estabelece-se desde já dois pedidos de “*licença pra chegar*”. O primeiro pedido é para compor com discussões e pesquisa já em longo desenvolvimento por teóricos e pensadores do cinema e de demais áreas da Ciências Humanas e Sociais, a fim

de arranjá-las de uma forma que permita a construção de um trajeto empírico e teórico adequado ao objeto deste trabalho. Outro pedido é poder aproximar essas teorias dos movimentos de literatura emergente nas ruas do país, povoados por inúmeros poetas e articuladores que compõem vontades e desejos de mundo na produção coletiva de uma subjetividade crítica e criativa. E que essas aproximações ajudem a entender esses audiovisuais curtos produzidos pela Grito Filmes.

Dessa forma, ressalta-se o tom ensaístico para um trabalho que foi se descobrindo em seu desenvolvimento, a partir de possíveis ligações entre pensamentos teóricos e a materialidade nos vídeos do coletivo. Assim, se desenvolve um percurso sobre estes encontros que é norteado pelo seguinte problema: como o coletivo Grito Filmes promove um documentário contemporâneo a partir de um dispositivo como forma narrativa? E como esse formato de audiovisual se entrelaça com os aspectos do real, a partir da poesia? Assim, o objetivo geral desse ensaio-pesquisa é refletir sobre os encontros possíveis entre o audiovisual e a poesia performatizada, bem como ver esse encontro como um dispositivo de ativação do real.

Para isso, propõe-se um caminho teórico empírico que permite analisar o encontro entre a poesia performada e o audiovisual nos vídeos do quadro Literatura e Poesia Marginal (LPM), do coletivo Grito Filmes. Esse percurso terá como principal autor os textos de Cezar Migliorin, sobre a produção cinematográfica contemporânea, e que são importantíssimas para pensar acerca das potências do cinema. O que se pretende aqui é desenvolver um olhar para o trabalho do Grito Filmes não com ares de exclusividade, muito menos de inovação. Pelo contrário, tentar-se expor aspectos que demonstrem a produção de um “comum” no contemporâneo no trabalho do coletivo, mas não para canalizá-lo ou como forma de criar determinações ou limites sobre as realizações e ativações que aparecem no trabalho do coletivo. Será levantada aqui a riqueza do “comum” a partir de formas de viabilização e realização de ações independentes e coletivas, bem como de dispositivos que despertem outras possibilidades de ver e construir o mundo ao redor.

Assim, no segundo capítulo, intitulado Viver são apresentadas as discussões de Migliorin (2008) sobre os modos como o capitalismo se adapta para se manter vivo e operante, e como isso impacta a produção cinematográfica. Leituras sobre o chamado “novíssimo” Cinema Brasileiro, a partir das leituras de Marcelo Ikeda (2012), Felipe Diniz (2018) e Maria Carolina Oliveira (2016), e sobre o Midialivrismo e o Cinema Insurgente, a partir das de Ivana Bentes (2014), ajudam a compreender esta cena cultural.

No terceiro capítulo, intitulado Ativações Do E No Real elabora-se um percurso sobre o documentário contemporâneo brasileiro e a política de imagens que ele proporciona. Observa-se como o dispositivo cinematográfico analisado por Migliorin (2005) pode ser visto como uma forma criativa de produção de múltiplas narrativas e sujeitos, que possam operar na criação dessas narrativas. Procura-se entender como o dispositivo, enquanto uma forma de promover o descontrole da cena, pode ser visto enquanto um encontro com esse movimento insurgente da literatura, o *slam*. Para Migliorin (2012), André Brasil (201) e D’Alva (ano), é possível pensar no engajamento que o documentário brasileiro contemporâneo promove a partir das noções de *ficcionalização e encontros*. Assim, se mostra de suma importância entender essa potência para analisar os vídeos do coletivo Grito Filmes.

Por fim, no quarto capítulo, intitulado Filmar será feito um cruzamento entre as discussões teóricas apresentadas no trabalho e o quadro LPM, desenvolvendo a noção de poesia audiovisual dos encontros e compreendendo que diversas formas podem compor a poesia, inúmeras forças de diversas ordens que tomam forma e parte na composição.

As considerações finais e as referências fecham este trabalho.

Capítulo 2 - Viver

Neste segundo, discute-se questões sobre um possível cenário contemporâneo de transição entre formas de produção Industriais e Pós-Industriais. Pensar nesse contexto para perceber as possibilidades do sujeito em relação aos meios de produção e distribuição como uma forma de reunir impressões sobre as potenciais apropriações criativa dos meios. Assim o trajeto se inicia a partir da reflexão do processo audiovisual e suas possibilidades no contemporâneo.

2.1 Sociedade em transição

É pertinente iniciarmos esta trajetória apresentando a discussão sobre as Eras das Indústrias, visto que se fala de um resultado de novas permissões e perspectivas a respeito do sujeito, bem como da capitalização das potências deste, articulado em novas formas de produção de trabalho. Formatos mais flexíveis, menos hierarquizados, onde o centro deixa de ser o conhecimento técnico para se tornar a potência conectiva de redes e agentes criativos.

Essa discussão, dessa maneira, se apresenta como uma forma de entender os processos de produção nos dias atuais, compreender como se dão relações e práticas políticas que passam por transformações de paradigmas em seu sistema econômico e político. Parte-se da premissa de que vivemos em um período de transformação, de mudanças e acontecimentos constantes, não sendo possível estabelecer um marco destas mudanças ou nem afirmar que estamos diante de uma polarização política e econômica.

Portanto, se estabelece aqui uma breve tentativa de analisar o momento contemporâneo dentro de uma sociedade em transição, na qual paradigmas industriais são concomitantes aos pós-industriais, e meio ao processo de reconfiguração do valor do capital na era industrial para a era pós-industrial. Para tanto, assume-se uma perspectiva otimista, enxergando nessas atualizações as potências da era pós-industrial, possibilitando outras formas de fazer, criar, inventar, registrar, contar, inclusive em relação à prática audiovisual.

Na era industrial, o capital se dava pela posse dos meios de produção e pelo controle das peças que operassem dentro de um sistema rígido de maquinarias em linhas de montagens planejadas para a produção de bens materiais. O local de cada trabalhador

e operador era resultado de um planejamento dentro de um projeto de produção, onde cada peça era especificamente planejada para o desenvolvimento deste projeto, que também produzia uma homogeneização de corpos e sujeitos. Era a política da escassez de possibilidades, sujeitos e outras possíveis formas de articulação, portanto também escassez da criatividade: “Para a indústria, é necessária uma política de escassez, em que as cópias são reguladas; um novo produto significa mais matéria-prima e tempo de linha de montagem em operação; logo, custo” (MIGLIORIN, 2011, P.).

Nesse sentido, se dá por consequência a noção de “projeto” dentro dessa linha de produção, em que o produto final deveria ser exatamente como o planejado, não podendo haver risco de resultar em prejuízo; ou seja, não havia espaço para desvios no desenvolvimento da produção. Sendo assim, era possível visualizar um projeto coeso com início, meio e fim determinados por um corpo organizador desse processo. Um alguém que acumulasse o capital resultante do controle desse meio de produção e ativando a principal e constante faceta do capitalismo, o lucro privado. Ou seja, um projeto possui um dono, e um dono possui o projeto.

Sendo assim, percebe-se outra característica da indústria, sua organização via hierarquias: outros trabalhadores com conhecimento técnico distinto capaz de controlar e articular o projeto através de outras formas, como o controle dos trabalhadores em um degrau inferior. Posições rígidas e fixas, estagnadas em locais de fala e de ordem e separadas por abismos de diferenças sociais que determinavam uma organização social para além da produção na indústria. O trabalhador fica preso na banalidade repetitiva do cartão do ponto.

Porém, afirmar que o trabalhador opera nos meios sem criatividade não significa dizer que não existam processos criativos na indústria, muito menos singularidades, ou territórios que não possibilitem outras formas de manifestações. Também não se pode afirmar que não haja coexistências de organizações ou microorganizações que propusessem outras formas de mobilização, tais como as lutas operárias e as organizações sindicais. Estas eram a resistência do sujeito em meio a um processo assujeitador. Também é preciso frisar que ao longo do século XX o capitalismo passou por diversas crises, que o fizeram se reestruturar e se readaptar. Desde crise de excesso de produção a crises de falta de matérias-primas, até mesmo às crises resultantes das aberturas para novos centros consumidores, que impunham a adaptação de projetos de produção de bens de consumo a demandas locais. Além disso, o capitalismo não invadiu apenas as áreas da produção de bens materiais. Ele alojou-se nas áreas da

produção de serviços e na de produção de bens simbólicos, e por aí em vários outros âmbitos da vida pública e privada

Assim, após serem retomados alguns parâmetros da era industrial, é possível começar as reflexões acerca da era pós-industrial. Percebe-se que os paradigmas se formam nas realocações do posicionamento do capitalismo e das singularidades. O capitalismo contemporâneo transpõe seu local de ordem do material para o imaterial, sendo que “não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modelar uma inteligência coletiva” (MIGLIORIN, 2011).

Se o capital na era pós-industrial se centra na vida, então não se fala mais de uma política de escassez; ao contrário, tudo que a vida possa criar se torna produto do capitalismo contemporâneo. Nesse sentido, percebe-se que se assume uma nova política em relação aos recursos de matéria-prima, um regime de abundância. Não que a abundância não acontecesse na era industrial, mas, nela, o resultante da linha de produção deveria ser exatamente como planejado, não sendo permitidos desvios no caminho, para que assim se chegasse à abundância da produção. Aqui, quando se fala em abundância, é a partir de uma perspectiva do descontrole, onde cada questão/entreve/desvio encontrado no processo de produção pode se tornar até mesmo um novo produto.

E para além do produto, quando se coloca a subjetividade em questão, é aberta a margem para uma deriva nas possíveis fontes imateriais que se apresentam durante o processo de produção e que possa mudar o rumo do processo. O capitalismo aqui deixa de impor discurso de ordem e também ocupa o local da escuta, é o local de abertura para a vida humana não mais como peça de uma engrenagem, mas como a razão da própria engrenagem. Ressalta-se a transposição de um “projeto” para uma ideia de “processo” nessa nova era. Ou seja, encerra-se o controle e a previsibilidade como forma de produção da linha de montagem, e abrem-se janelas para a deriva criativa

Nesse sentido, torna-se inevitável repensar a posição do trabalhador e entendê-lo como um colaborador dentro do processo, bem como refletir sobre as relações e formas de organização necessárias para o desenvolvimento desse processo. Torna-se necessário pensar na desierarquização das etapas e na criação de novas formas de operar e criar dentro de redes. Assim, surge um agente importante para o desenvolvimento do processo de produção da mercadoria: o empreendedor do capital e do tempo necessários para esse processo se concretizar, o que resulta na readequação da posição do chefe, que antes se destacava pelo saber técnico e que, agora, se torna um agente sensível que conecta

pessoas, assuntos e objetos, coordenando o desenvolvimento do processo de produção da mercadoria. Este agente vai conduzir e motivar o grupo em articulações de rede, fazendo tessituras entre as fragmentações para elaborar a organização em meio à desordem criativa prevista neste estágio do capitalismo.

Para Migliorin, ao atualizar suas posturas em relação ao sujeito e suas potências de conexão, o capitalismo incorporou a seu sistema críticas que proporcionaram embates com seu sistema industrial. Uma das críticas incorporadas foi a artística: “A percepção de mundo desta crítica artística, como veremos, guarda íntima relação com o elogio da escuta, da singularidade e da formação de teias de experiência que vemos no documentário” (MIGLIORIN, 2008, p. 149).

Dessa forma, o artista estabelece conexões, conecta pessoas, assuntos e problematizações, potencializando o encontro das diferenças, proporcionando experiências que alargam saberes, atitudes, e criam novas dinâmicas de ver e habitar o mundo. Nesse sentido, percebe-se a figura do empreendedor como o artista do capitalismo pós-industrial que promove essas possíveis conexões entre as partes, dotado de uma liberdade criativa voltada à produção da mercadoria: “O artista é modelo e ao mesmo tempo sua liberdade é mercadoria de alto valor no capitalismo conexcionista” (MIGLIORIN, 2008, p.150).

Entretanto, destaca-se que nem todo o resultado deste processo de produção pós-industrial é totalmente voltado para o lucro. Dentre as muitas faces possíveis dentro do capitalismo, uma delas é o lucro, enquanto outra é uma face legitimadora de singularidades, bem como de conhecimentos, articulações e possibilidades do sujeito como operador direto dos meios de produção. Essas novas formas de perceber o comum como fonte de capital, também devem “levar em consideração não apenas as aspirações da empresa e do profissional, mas as formas como a primeira face, aquela do lucro, pode se conectar a um bem comum” (MIGLIORIN, 2008, p. 150). Ou seja, modos de se transformar o “comum”, o conhecimento empírico, em uma forma legitimada de trabalho rentável, possível de ser transformada em uma “carreira do amador”.

É a essa face legitimadora que esta pesquisa se dedica; sendo assim, é imprescindível que não se transborde para o cinema e sua indústria de produção diante dessas transformações decorridas nessa primeira parte do capítulo. Portanto, nos deslocamos agora para um foco mais próximo do objeto de estudo do trabalho, trazendo apontamentos sobre como é possível pensar o cinema e suas atualizações em relação aos paradigmas trabalhados anteriormente.

2.2 Cinema pós-industrial

Antes de começar esse subcapítulo, vale a insistência de que esse trabalho não tem a pretensão de escorrer aqui conceitos determinantes sobre um movimento cinematográfico, muito menos determinar quem pertence a qual movimento. Este subcapítulo se propõe a problematizar o cinema contemporâneo como uma forma de operar fora do sistema e de suas homogeneizações, a partir de critérios que nos ajudaram no desenvolvimento da monografia. Portanto, parte-se de uma noção mínima de Cinema Industrial, e a partir de problematizações e reflexões, acrescentando e retirando possibilidades, tenta-se entender um pouco mais sobre o Cinema Pós-industrial.

Se na era pós-industrial percebe-se um deslocamento do sujeito como controlador dos meios, pretende-se refletir sobre as possibilidades deste sujeito diante destas novas potências através de um recorte que nos permita entender as possibilidades das produções cinematográficas contemporâneas.

Jean Claude Bernardet (1980) destaca que por mais que o processo industrial relacionado à experiência de cinema seja marcado por inúmeros atravessamentos entre públicos e realizadores, os formatos de exibição, os meios de circulação e as lógicas de produção estão todos sob a sombra da comercialização deste produto. Assim, é preciso estabelecer um produto que pense em agradar o maior número de espectadores possíveis e que estabeleça uma mesma produção de sentido, atendendo à lógica de um cinema comercial:

Tudo isso constitui um complexo ritual a que chamamos de cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para este tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores que os projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Envolve também a censura, processos de adaptação do filme aos espectadores que não falam a língua original. Mas em geral não pensamos nesta complexa máquina internacional da indústria, comércio e controle cinematográficos; para nós, cinema é apenas essa história que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não (BERNARDET, 1980, p.124).

Nesses apontamentos sobre a experiência do cinema, Bernardet percebe uma teia de operacionalidades por trás da exibição de um filme, inúmeras pontas articuladas em uma mesma lógica a fim de proporcionar uma experiência de entretenimento para que o maior número de pessoas possa circular em uma sala, fazendo giro financeiro e de capital

para essa produção acontecer. Essa forma, ainda viva, de distribuir e consumir cinema, promove uma ativação de outras inúmeras indústrias, que é a razão mais insistente do capitalismo, a obtenção do lucro. No entanto, é importante ressaltar que nem todo o modelo de produção cinematográfico está atrelado a esses conceitos e procedimentos. Cinemas de arte, experimentais, marginais, etc., sempre produziram sem a necessidade de obter lucro. O mesmo se dá com os filmes de países periféricos que se realizam com base em demandas sociais e culturais, muito mais do que econômicas. E modelos contra-hegemônicos de produção existem mesmo dentro dos Estados Unidos.

Isso permite a reflexão acerca da justificativa de investimento para a realização de um filme, sendo que no sistema industrial do cinema um filme necessita mais de uma justificativa financeira do que de uma justificativa social para a execução do projeto, ou seja, a previsão mais certa possível de retorno financeiro. E o inverso se dá em um sistema de produção que não segue as regras desse modelo industrial. Esse olhar nos leva diretamente a órgãos e agentes reguladores dessas justificativas. Dentro de um modelo onde haja uma “linha de montagem” rígida, atenta-se a prazos e valores da realização, prevendo e controlando todas os possíveis riscos para que o produto final se desenvolva como o esperado, a fim de atingir a um público amplo:

O filme deve sempre operar sobre uma espécie de média, as arestas têm de ser aparadas. A necessidade de lucro tende a homogeneizar os produtos e homogeneizar os públicos. As diferenciações religiosas, políticas, nacionais (o alvo é o mercado internacional), comportamentais, de idade, de sexo, de ideologia, de estética, de ética, etc., tendem a ser contornadas (ou subentendidas) em favor da homogeneização (BERNARDET, 1991)

Fora desse modelo, a lógica do empreendimento é outra, menos voltada a agradar aos espectadores ou aos investidores. Esta reflexão também inclui formas de como pensar o cinema e o audiovisual na era pós-industrial, através dos controles dos meios de produção e divulgação. Portanto, talvez aqui se estabeleça um primeiro recorte para o desenvolvimento desse capítulo: perceber o filme e sua lógica que se encontram fora dessa "média", onde as arestas não foram podadas, portanto uma forma que ainda, pelo menos nesse ponto do trabalho, não se estabeleceu para o retorno financeiro:

É certo que aqui não se trata de dizer que uma era é melhor que outra, estamos, nos dois casos, no interior do capitalismo. Entretanto, se não atentarmos para a singularidade do contemporâneo, não saberemos escolher as armas e as estratégias para que as possibilidades de criação e circulação do cinema tenham a força e a diversidade que queremos. (MIGLIORIN, 2011)

Atenta-se para produções e processos que não parecem ter o retorno financeiro como objetivo central, sendo estas produções muitas vezes resultado de orçamentos pessoais dos indivíduos pertencentes ao grupo realizador e tendo custos baixíssimos em

comparação a outras produções brasileiras. São grupos cuja produção envolve mais do que a realização de um filme, também estabelecendo novas formas de distribuição – sejam elas através de plataformas online, como YouTube e Vímeo, ou da troca de arquivos digitais como forma de compartilhamento, seja pela produção de encontros e debates sobre cinema e/ou outros eventos que possibilitem a transmissão dos filmes e audiovisuais. Assim, se estabelece outro recorte na pesquisa, o das formas de distribuição gratuitas.

Nesse sentido, trata-se de desenvolver um contraponto à experiência coletiva que o evento de ir ao cinema proporciona. As novas formas de consumo continuam proporcionando experiências coletivas de consumo, mas também o acesso e consumo individual do espectador, via plataformas de troca dos arquivos digitais ou plataformas online, ressaltando a urgência de pensar em outras formas de distribuição e consumo do audiovisual:

O cinema talvez seja a manifestação cultural mais típica da complicada zona de intersecção entre arte e indústria. Muito antes de se falar em “economias criativas”, ele já carregava em si as tensões existentes entre os modos de funcionamento e os objetivos dessas duas esferas. Isso porque o filme é um produto que, como um livro ou um disco, tem na sua essência o potencial de reprodutibilidade em grande escala – diferentemente de uma peça de teatro, uma obra de dança ou uma performance musical, o cinema tem no potencial de destruição massiva uma de suas características essenciais. (OLIVEIRA, 2014, p. 17).

Nestas novas experiências de acesso ao audiovisual, o sujeito torna-se um controlador dos meios que possibilitam o acesso ao conteúdo fílmico e sua distribuição, tanto em acesso "comunitário" quanto em acesso online.

Demonstra-se uma tarefa árdua discorrer sobre produções audiovisuais contemporâneas que não tenham financiamento do estado ou privado e que não fluam por fluxos “industriais”. A partir desses dois recortes, parece interessante para esta pesquisa pensar o cinema e o audiovisual a partir do seu financiamento das produções e distribuições; ou seja, através de processos e coletivos que mantêm essa produção gratuita independentemente de algum ou constante investimento financeiro para a sua manutenção.

Aponta-se, então, para a necessidade de refletir sobre essas produções a partir do conceito de “produção independente”, pensando nas condições de realização e distribuição das produções de baixo orçamento comparativamente às produções industriais. A questão orçamentária, na lógica industrial, estabelece uma relação direta de possibilidade dentro da produção e da distribuição, sendo quanto maior o orçamento maior a possibilidade técnica e de mão de obra. Por outro lado, quanto menor o

orçamento, maiores as precariedades em relação às condições técnicas e às relações de trabalho

A ideia deste trabalho, portanto, é pensar em uma possibilidade de deslocar a perspectiva em relação a essas imposições, vendo elas aqui como potências que essas questões causam um reflexo direto nas produções, seja pela dinâmica de organização social na qual foi desenvolvido o processo, seja pelos aspectos estéticos dos vídeos do. Como já foi dito, o trabalho não tem a pretensão de categorizar produções contemporâneas, mas a partir daqui faremos uso de alguns termos como forma de ferramentas construídas no trabalho de Maria Carolina, com o objetivo de organização e diferenciações:

Por conta disso, esse cinema vem sendo enquadrado com adjetivos como independente, alternativo ou experimental. A nosso ver, essas caracterizações são mais ou menos adequadas dependendo da dimensão analítica que está em jogo: a dimensão da organização social da produção ou a dimensão das características expressivas e discursivas que o produto final assume. “Cinema experimental”, ou mesmo “cinema autoral”, parecem termos apropriados quando se trata de conduzir uma análise dos conteúdos expressivos e estéticos de uma certa produção. Já categorias como independente ou alternativo nos parecem mais adequadas quando o que está em questão é analisar a organização social da produção, como é o caso aqui. Sobretudo pelo fato de esses termos como esses já carregarem em si os seus outros: sempre se é independente ou alternativo em relação a algo/alguém. (OLIVEIRA, 2014, p. 50)

Assim, mantemos o foco nessa categoria de produção independente que se constrói a partir de sua lógica de produção, atentando-se para suas relações que compõem uma forma ainda não padronizada de execução e operacionalidade:

Portanto, a categoria “cinema independente” utilizada aqui é construída como uma categoria heterogênea (representa um conjunto diverso e não coerente de práticas fílmicas); relacional (não se trata de um conceito absoluto ou essencializado, mas de uma representação que se define em relação a outras); que não é binária (não se resume à oposição independente ou não-independente) (OLIVEIRA, 2014, p. 50)

Marcelo Ikeda (2012) aponta para um grupo de cineastas que vem produzindo, após o cinema denominado de retomada, uma série de produções com características distintas:

Surgia um cinema que acreditava na precariedade como potência e via no processo, e não necessariamente no produto final, um dos pontos-chave de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida. Um cinema que surgia a partir de um certo inconformismo diante de um recente cinema brasileiro (e dos rumos do próprio país) mas também encantado com as possibilidades de testar os limites de algo que não se sabia bem o que era. Eram filmes de descoberta, confusos, desiguais, que misturavam bitolas e referências díspares, num grande caldo de raiva e desejo, insatisfação e maravilhamento. (IKEDA, 2012)

Para Ikeda, a potência da precariedade está relacionada com o contexto anterior, o da Retomada. Após a crise em que mergulhou o cinema brasileiro, no início dos anos 90, os

cineastas atravessaram a década precisando a todo momento justificar sua realização. Entretanto, a forma de financiamento dos novos filmes passou a envolver uma relação direta entre público privado, estabelecida por leis de incentivo como a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet: “Os pressupostos desse modelo eram de base industrialista, prevendo a aproximação das empresas produtoras brasileiros com investidores privados, estimulando a competitividade de obras.” (IKEDA, 2012)

Assim, o autor, mostra que a produção cinematográfica carrega um fardo de: a) falar por todo o movimento, pois seu fluxo de captação de recursos vinha por leis de incentivo fiscal; b) dialogar diretamente com interesses privados, e c) ainda produzir uma repaginação na história do cinema brasileiro:

com esse modelo de financiamento, eram naturalmente privilegiadas obras que tivessem uma maior expectativa de retorno comercial, favorecendo o processo de captação de recursos, despertando o interesse dos gerentes de marketing das empresas privadas, que viam no aporte de recursos, uma oportunidade de exposição de suas marcas. (IKEDA, 2012)

Essa configuração na qual se operava o cinema de Retomada, mostra o cinema nas mãos de grandes corporações, onde elas mesmo saíam em lucro. O capitalismo aqui mostra sua capacidade voraz em priorizar o lucro. É certo, como diz Migliorin, que o Estado sempre esteve em déficit com a produção cinematográfica brasileira. Porém, a partir dos anos 1990 – através de incentivos fiscais que eram dados aos empresários que apoiassem os projetos tanto através da Rouanet quanto da Lei do Audiovisual –, o Estado delegava as responsabilidades de produção cinematográfica às mãos de corporações, as quais ainda saem beneficiadas por incentivos fiscais e promoção de suas marcas como incentivadoras da cultura.

Assim, segundo Ikeda, o “novíssimo” cinema brasileiro se produz através de um deslocamento das produções centralizadas em instituições que possibilitaram a produção do cinema em sua máxima potência técnica, infraestrutura, profissionalizante – produção em polos – para um formato de articulações de microproduções, através de relações dentro de um processo audiovisual diluídas em redes de conexões:

Enquanto os polos se baseiam numa concentração geográfica, que geraria economias de escala e de escopo (Hollywood, Vera Cruz, Projac), as redes se estabelecem através de relações dinâmicas, de baixo custo e alta flexibilidade. Reduzindo enormemente os custos fixos, este modelo alternativo de produção se estrutura através da circulação dessas obras, possibilitada especialmente pela internet (YouTube, Vimeo) e pelos circuitos de difusão não-comerciais (cineclubes, festivais, itinerâncias). Diferentemente das bases de um cinema industrial, voltado para os segmentos de mercado tradicionais e com uma estrutura de produção rígida e basicamente fabril, surgia um cinema pós-industrial, cujo mote é a flexibilidade e o dinamismo, apoiado nas redes da internet. (IKEDA, 2012)

Assim, Marcelo Ikeda explica que o “novíssimo” cinema é um formato de cinema independente e possuidor de uma heterogeneidade em suas formas de organização, produção e estética, que remete a um jovem formato de se fazer cinema no Brasil; um grupo que ainda não se chama de movimento, pois não há unificações estéticas que os unam. Pelo contrário, a questão orçamentária implica diretamente na heterogeneidade estética dos filmes. Esse formato é articulado e distribuído por outros meios que não os convencionais e que não envolvem promoção de outras marcas, e, assim cinema de baixíssimo orçamento comparadas as produções do cinema anteriormente, muitas vezes sem incentivos fiscais ou ainda de orçamento pessoal do realizador:

É certo que muitos desses realizadores são fortemente vinculados à tradição do cinema moderno, assim como grande parte do que temos visto no cinema contemporâneo brasileiro; entretanto, a produção atual parece não ter a indústria ou o chamado cinema comercial como um oponente. Trata-se, antes, de uma intensidade que atravessa todas as frentes - produção, distribuição e escrituras - e que se forja distante do modelo industrial. Todas as tentativas de trazê-lo para dentro do modelo vigente [...] são, antes de tudo, formas para se destruir uma parte da potência do que existe hoje. Formas de aprisionar um sistema de invenção e criação adaptado às novas condições materiais e simbólicas do mundo. (MIGLIORIN,2011)

Como expoente desse movimento, para Ikeda, Migliorin, Oliveiras e outros teóricos, destaca-se o coletivo Alumbramento, do Nordeste do Brasil, que tem produzido diversos filmes nessa configuração e que tem sido premiado em escala nacional e internacional. O coletivo, realizador dos longas-metragens *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os Monstros* (2011), ainda possui uma extensa lista de produções em seu site – aproximadamente 60 obras, com algumas delas disponíveis para assistir online. Ainda no site do grupo, encontra-se um pequeno acervo de textos referentes à cinema e às produções do grupo. Esse acervo permite levar discussões e problematizações sobre o “novíssimo” modo de fazer cinema para outros territórios, demonstrando fazer uso de redes para fomentar diálogos e discussões acerca do cinema e da sua ampliação no modo do fazer.

O primeiro filme, *Ythaca*, foi produzido e realizado por quatro integrantes do grupo, os Irmãos Pretti, Luiz e Ricardo, Pedro Diógenes e Guto Parente, sendo os quatro produtores, roteirista, diretores, montadores, operadores de áudio. O grupo conta com outras pessoas na pré-produção dos trabalhos, mas mesmo assim a equipe se torna tão “precária” quanto o orçamento. Em *Ythaca*, por exemplo, além dos quatro realizadores, havia mais quatro integrantes para a realização, totalizando oito integrantes em uma equipe de produção de um longa-metragem.

Essa é um pouco da dinâmica de equipes no formato pós-industrial, pois o que se vê nestas propostas é que os membros do coletivo têm a possibilidade de transitar entre

funções específicas na produção de um filme, promovendo uma outra forma de relação entre eles. Então, por mais que a equipe se mostre com uma lógica plausível a partir da questão orçamentária, é preciso perceber que ela produz mais do que a materialização do vídeo, em relação a produção em equipe:

Quando destacamos o caráter processual de muitas obras feitas por coletivos, tal característica não se deve ao fato de serem eles grupos ou produtoras que se forjam apenas para a execução de algo, mas ao fato de haver, nessas obras, uma parte da intensidade de estar junto, com evidentes consequências para a estética das obras. Trabalho e vida se atualizam em obras, fundamentais em vários sentidos, mas nunca tomadas como o fim do coletivo. Estar junto, fazer, conectar, assim as obras são também contaminadas pela força do coletivo (MIGLIORIN, 2012, p. 311)

Para Migliorin, há mais do que um objetivo final materializado no vídeo, há um transbordar da relação afetiva entre os integrantes, há um atravessamento da intensidade de habitação coletiva dentro do processo do cinema. Do mesmo modo como vimos no movimento de Retomada, os formatos e percursos da produção de um filme refletem direta ou indiretamente na realização da obra. Portanto, se as técnicas publicitárias cruzaram as barreiras da produção e povoaram as linguagens cinematográficas, e vice-versa, nos anos 1990, atualmente as técnicas para lidar com a precariedade, de certo, transbordaram os limites de linguagem entre o fazer e a obra, permitindo que as sensibilidades da equipe se materializem no vídeo:

Acrescentamos que essa contaminação de linguagens e padrões se explica em parte por conta do objetivo de atrair o “grande” público (ou seja, pela concepção de cinema adotada), em parte porque a adoção de padrões formais mais comerciais favorece a captação de recursos (ou seja, pela percepção de uma oportunidade de mercado), em parte porque alguns dos cineastas continuam atuando, em paralelo, nos mercados da publicidade e da TV (ou seja, por um efeito de trajetória profissional). Esse é um ótimo exemplo para entendermos a premissa de que os aspectos relacionados à organização social (posicionamento no campo, trajetória do agente, representações do que é “cinema” e práticas de produção relacionadas a orçamentos, trabalho e fontes de financiamento) estão intimamente relacionados às dimensões estética/temática/discursiva das obras (conteúdo abordado, posicionamentos políticos em relação ao tema, opções de linguagem, opções narrativas) (OLIVEIRA, 2016, p39).

Esse formato problematiza a clássica visão do filme como resultado das escolhas única e exclusivamente da figura do diretor, atribuindo uma característica processual, que não se opera em traduzir as vontades de um projeto pessoal para a realização de um filme, mas, sim, uma constante troca de afetos e possibilidades criativas em cada etapa da realização. Nesse sentido, do mesmo modo que um coletivo se reúne a fim de criar, é possível vê-lo para além da materialização do processo. De acordo com Migliorin, existe algo que liga os integrantes e que não deságua necessariamente na realização de um produto, mas também em uma relação imaterial dos afetos, um conviver antes de um produzir. A isso parece ser possível atribuir um caráter orgânico na relação do coletivo e do produto, ou seja, o coletivo não existe necessariamente para a realização de um

produto. Ele pode existir com a produção, como também pode existir sem a produção, apenas pelas relações estabelecidas entre os integrantes.

Ao visitar o site do coletivo Alumbramento, deparamos com datas referentes a textos que parecem corresponder a épocas e visões diferentes das vividas pelo coletivo, atualmente, e assinadas pelos irmãos Pretti. Assim, como um possível alumbramento, pode-se pensar em formas de esse mesmo coletivo se organizar para além das realizações audiovisuais ou quaisquer outras, ou seja, viver como uma utopia, viver da arte:

Voltemos para o começo de tudo então: o que nos une é a vontade de criar juntos. Somos artistas e queremos viver da nossa arte. Acreditamos na possibilidade de se existir nesse mundo podendo se dedicar à criação e à construção de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas. Arrisquemos uma possível definição para a Alumbramento: viver a utopia. Podemos ainda dizer: com o tempo vimos como era importante o compartilhamento de responsabilidades e uma organização que amparasse as nossas realizações. Somos uma produtora, precisamos encontrar maneiras de fazer os nossos filmes e viver deles. Isso significa trabalho diário, muito suor e muita persistência. E no final do dia ainda precisamos ter as mesmas convicções. E claro, a maior convicção de todas: sem os filmes não somos nada. Aí fica fácil afirmar o que somos: cineastas! E o que fazemos: filmes! (ALUMBRAMENTO,2011).

Por isso, por mais que tenha sido falado sobre as não ativações do lucro como forma independente, não se exclui aqui também a possibilidade da ativação do lucro, visto que ele permite pensar em uma forma de trabalhos legitimados e remunerados e profissionalizados dentro da produção cinematográfica pós-industrial e, ainda assim, fora de uma linha de montagem para a realização fílmica. O conhecimento e empirismo encontram vias de se produzirem como forma de subsistência do sujeito no capitalismo contemporâneo.

Portanto, resgatando a ideia de sociedade em transição, nada impede de pensar na construção de um sujeito reflexo dessa transitoriedade, povoando espaços que se configurem em ambas as sistematizações. Até porque a política é de abundância dos fluxos e de trânsito das vidas, seja como realizador ou consumidor de projetos/processos em formatos industriais ou pós-industriais. Muitos dos cineastas e artistas do circuito contemporâneo do cinema, como por exemplo um grupo de coletivos chamado de “novíssimo” Cinema Brasileiro, demonstram circular entre diversos formatos de produção cinematográfica. Mantendo o otimismo, esse povoamento em diferentes formatos de produção permite aos sujeitos acúmulos de técnicas e aprendizados que podem ser cooptados para fora de um sistema industrial, podendo agregar processos de criação no cinema/audiovisual ou em qualquer área, permitindo novos povoamentos de pessoas e criações em outros espaços e possibilitando alargamentos das experiências e

das relações. Para Oliveira permite-se um fluxo de troca de linguagens entre cinema e “mercado/publicidade”:

Esse é um ótimo exemplo para entendermos a premissa de que os aspectos relacionados à organização social (posicionamento no campo, trajetória do agente, representações do que é “cinema” e práticas de produção relacionadas a orçamentos, trabalho e fontes de financiamento) estão intimamente relacionados às dimensões estética/temática/discursiva das obras (conteúdo abordado, posicionamentos políticos em relação ao tema, opções de linguagem, opções narrativas). (OLIVEIRA, 2016, p39)

Assim, como uma forma de se aproximar ainda mais de “viver da utopia” e das discussões do trabalho da Grito Filmes, neste subcapítulo, tenta-se acrescentar à discussão um processo mais específico de produção audiovisual, coletivos que produzem conteúdos que, muitas vezes, são também inteiramente gratuitos e distribuídos na web. Promovem, além da linguagem cinematográfica através de outros formatos pertencentes a uma ordem mais mercadológica (videoclipes, poesias no audiovisual, registro de eventos, entrevistas com artistas), o uso de dispositivos com a câmera, produzindo experiências tão intensas quanto as dos panoramas cinematográficos contemporâneos, a partir de formatos organizacionais que se assemelham ao mercadológico, mas se distanciam pelo modo de produção e de relação durante a realização de audiovisuais. Por essa via, estabelece-se uma conexão com o trabalho da Grito, que também promove a livre e gratuita produção de audiovisuais através da criação de dispositivos que possibilitam formas de ativar poetas, sujeitos, locais e povoamentos dispostos em uma cartografia singular com atravessamentos diretos com características pessoais dos integrantes do coletivo. Isso possibilita uma nova forma de pensar o produzir, criar, relacionar, fabular, contar, ativar no audiovisual através do encontro com a poesia. Ou seja, tenta-se aqui pensar aqui em ir para além produção material do audiovisual, e entendo os modos de se colocar diante do outro, de promover a escuta e a elaboração desse processo em uma organização coletiva.

3 . Ativações Do E No Real

Neste capítulo estabelece-se um percurso para refletir sobre formas de produção de singularidades e coletivização a partir de documentários dispositivos e formas de inventar com e no real. Para tanto, parte-se que a produção desse documentário começa pela exposição ao real do cineasta e percorre-se discussões que possibilitem entender a política das imagens no documentário pela ativação de um local fala e escuta. Na segunda parte do capítulo, focamos em entender como esse documentário promove ações políticas no real, provoca movimentos no campo do agir, a partir das figuras de engajamento a partir de personagens e movimentos nos documentários contemporâneos.

3.1 Documentário ao dispositivo

A exposição ao real é onde começa o início do desenvolvimento deste capítulo. Tratamos aqui a relação entre o cineasta e a cidade como a principal fonte de vídeos, promovendo uma experiência do resultado da “relação entre um sujeito ou vários, uma câmera e algo no mundo” (MIGLIORIN,2015). Sendo assim, o cineasta toma-se da responsabilidade de trazer à luz do conhecimento público aquilo que de alguma forma se mostra ainda invisível, ou ainda não dito. Mais do que trazer, cabe ao cineasta a reflexão acerca da forma que tomará essa luz.

Assim, de início, estabelece-se que a construção da imagem, seja na construção de um filme de ficção ou no documentário, é em parte resultado de uma série de escolhas dos cineastas diante de uma outra série de acontecimentos do mundo em uma determinada concepção de tempo e espaço. Por mais que seja de interesse do cineasta estabelecer controle sobre as variáveis do espaço público – ou seja, o mundo em acontecimento diante da câmera –, é possível perceber que as escolhas do cineasta são feitas a partir de uma concepção de mundo desse sujeito, e tentam, assim, traduzir sua visão de mundo. Assim se estabelece que toda a experiência da imagem no cinema é o mundo, ao mesmo tempo em que é uma escolha desse mundo: “O cinema é uma arte que opera a realidade na realidade” (MIGLIORIN,2015). A questão não se trata se o cineasta de fato faz ou o porquê das escolhas técnicas e sensíveis para a construção da imagem, o que se aponta aqui é que toda “imagem é dupla, ela é o mundo e, ao mesmo tempo, uma escolha de

mundo” (MIGLIORIN,2015). Sendo assim, pode-se dizer que a imagem é afetada pelo real ao mesmo tempo que afeta o real.

Nesse sentido, segundo Migliorin (2015), é possível dizer que a imagem “sofre” o mundo em sua concepção. Entretanto, até o momento de seu registro, torna-se necessário a articulação de outros fatores que constroem a imagem. Esses fatores não necessariamente são fatores humanos; tratam-se de fatores não-humanos como o modelo da câmera, definições de planos, enquadramentos, cenas, até a quantidade de luz possível na hora do encontro que permite a construção da imagem. Assim, o cineasta precisa estabelecer uma série de decisões antes mesmo de gravar a cena na hora do acontecimento. Portanto, é através das escolhas que o cineasta estabelece a construção do mundo. Assim, Migliorin ao pensar na primeira fotografia do mundo através do daguerreotipo, oferece uma reflexão sobre a relação dupla da imagem, o mundo e a escolha desse mundo presentes na imagem, sendo a imagem a consequência da constante articulação entre o mundo e suas escolhas de mundo: “A rua é real, o homem é real, a imagem é construção” (MIGLIORIN, 2015, p. 36). A imagem aqui se mostra como resultado das possibilidades e limitações de uma máquina que promove a captura do real, bem como a produção dos corpos na composição da imagem.

Segundo Migliorin (2008, p. 7), “a política assim pode ser pensada como o que acontece sem um fim predeterminado, anterior a um objetivo. Antes de ser uma informação, ou uma comunicação, ela é uma operação de esquadramento do espaço e do tempo”. Portanto, estabelece-se um ato político na produção da imagem no documentário. A produção de um meio que não prevê fim em si mesmo, mas que se apresenta como meio para a promoção de um espaço de fala. Para Migliorin (2011, p. 17), é possível pensar a imagem política “a luz que faz parte da máquina-cinema opera uma composição significativa e sensível entrando na própria variação do mundo sem se fiar na centralidade do sujeito ou da comunidade, tampouco em uma teleologia histórica ou narrativa subordinando sujeitos e imagens ao texto ”.

Nesse sentido, através desse pressuposto estético/político se estabelece que o cineasta está diante de uma série de possíveis acontecimentos latentes, variações do mundo que possibilitam perceber uma relação entre câmera, cineasta e sujeito filmado como forma de construção de uma imagem política. Portanto, atenta-se aqui para produções que promovam formas criativas de trazer à luz essas variações do mundo.

Portanto, entende-se que pensar em documentário é pensar na criação de um espaço e tempo visível de reconhecimento mútuo que permite uma partilha de um comum

entre os sujeitos. Nesse sentido, atentamos a abertura de uma janela para um espaço de articulações de sensibilidades que constroem um espaço de fala e de escuta, proporcionadas pela articulação das variações desse real nele mesmo.

Miglorin (2008, p.208) parte do que se estabelece na relação de partilha de sutilezas da ordem do campo do simbólico, presente na realização de documentário bem como na recepção dessa obra; essa partilha se dá por limitações e possibilidades, barreiras e similaridades que estão para além do campo da fala, ou da promoção necessária de uma escuta: “Ou seja, quando um indivíduo ou um grupo tem direito à fala, este direito não implica ainda a presença desta fala em um espaço comum, não implica que ela opere necessariamente uma escuta”. Nesse sentido, se estabelece a presença de impulsos e lógicas que compõem a cena que estão para além do que está sendo falado ou escutado. Nesse sentido, estabelece que o comportamento que a câmera e o cineasta assumem são parte da construção do discurso do documentário, pois, de maneira inevitável, o corpo documental, a câmera e o cineasta e/ou equipe, assumem um posicionamento político diante do corpo documentado, sujeito, rua, local, assim, não se torna possível estabelecer uma relação de captação da verdade. Trata-se de um posicionamento ingênuo de imparcialidade possível diante do comum: “Não há olhar ingênuo, não há realidade que se entregue sem se espetacularizar, não há mundo sem que um olhar esteja colocado sobre ele e o crie simultaneamente” (MIGLIORIN, 2005, p. 10).

O documentário se desenvolve na falta de um roteiro, a partir da premissa que não é possível estabelecer um roteiro ou um discurso já pré-determinado na produção dos sentidos do documentário. Em um artigo intitulado Sob o Risco do Real, Comolli afirma que não é possível estabelecer um roteiro que determine o mundo como ele é, tal ato é um determinismo excessivo diante da vida: “Nada se assemelha ao cinema documentário. Nenhum roteiro que o sustente. O projeto documentário se forja a cada passo, se debate frente a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar. (COMOLLI, 2001, p.3).

Assim, atenta-se para outras formas possíveis de se aproximar do sujeito no documentário. Formas criativas que permitem expor e perceber o sujeito de modo próximo e um comum, além do que é espetacularizado sobre ele nos demais meios de comunicação. Parece um desafio pensar em como fazer ver o visível, sem determiná-lo em uma narrativa pré-estabelecida. Para Miglorin, é preciso pensar em formas criativas de nos aproximar do sujeito, formas de estabelecer relações que permitam as aberturas para fabulações e acontecimentos inesperados, a fim de perceber por múltiplos ângulos

os sujeitos. E assim estabelecer uma construção de um dispositivo de fala que permite a promoção da vida sem a objetificação da mesma.

Com isso, focamos nossa atenção para as discussões acerca do dispositivo como estratégia narrativa. Para Migliorin (2005), é preciso elaborar um caminho sobre as possibilidades de o sujeito produzir e distribuir conteúdo audiovisual a partir de novas configurações dessas possibilidades, através de estratégias que são articuladas de uma forma que produzam acontecimentos no real, afetando diretamente na criação de imagens: “O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista (MIGLIORIN, 2005, p. 1)”. Assim, o artista estabelece um conjunto de regras que permite a abertura de acontecimentos em diferentes perspectivas do sujeito filmado. O dispositivo é o primeiro passo para a aproximação do universo escolhido pelo artista/cineasta. É a partir dele se cria um recorte no tempo, espaço, a partir de regras e limitações como forma de ativar conexões entre os possíveis sujeitos/atores de diferentes naturezas naquele dado momento. Como já visto, esses possíveis atores se dão no campo das vidas humanas (equipe, poeta, cineasta, pessoas que cruzam) e no campo das não-humanas (câmera, equipamento de áudio, sons da rua, local de gravação):

O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizados, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio. (MIGLIORIN, 2005, p. 2).

Isso configura o filme-dispositivo, o cineasta exercendo controle e promovendo a total falta dele também (MIGLIORIN, 2005). Assim, o dispositivo se coloca diante do real como uma forma de se aproximar dele, ativando possíveis modos ainda não vistos de perceber o sujeito e suas relações. Assim, o que se filma a partir da instalação do dispositivo são os encontros, os possíveis acontecimentos que promovam movimentos no real e nos sujeitos: “no dispositivo, as imagens não se apresentam como fim, mas como ponte, ligação, conexão e parte de uma experiência que se dá com a imagem, mas não na imagem.” (MIGLIORIN, 2005, pág 2)

É possível perceber a promoção de um descontrole na ativação do dispositivo. A produção do sentido do dispositivo se dá nos riscos assumidos com o real. É permitindo a manifestação do inesperado para a produção de uma ação, performance, agindo diretamente nas produções de singularidades do sujeito. Para Comolli (2001), é preciso seguir a imagem em seus desvios ao invés de tentar controlá-la. Essa postura diante o

descontrole é onde e quando o mundo mostra suas fissuras; possibilita a quebra de hegemonia das imagens sobre os sujeitos e comunidades; desloca o que estava parado e produz o movimento; produz novas imagens e novas inserções do ser-humano no mundo.

Pensamos assim, que *mise-en-scène* se constrói a partir articulação de artifícios para a construção da cena. Assim como no teatro, o cinema constrói a partir de seus limites a construção de uma outra *mise-en-scène*, permitindo a construção da cena a ser vista através de técnicas e outros ritmos de narrativas diferentes do teatro. Portanto, se pensarmos na *mise-en-scène* no documentário gravado em rua, pensamos que o cineasta se coloca a mercê de possíveis acontecimentos imanentes para pensar em sua *mise-en-scène*. Diante disso, colocamos ainda em composição a *mise-en-scène* do poeta que compõe o espaço. Assim entendemos que para pensarmos o documentário a partir do encontro do cineasta e do poeta, como faz a Grito Filmes, pensamos em um dialogismo de *mise-en-scène* não controlado dos sujeitos. Desse modo, vemos a possibilidade de outros agentes que possam a participar da construção da cena. O que tenta se encontrar aqui, é uma possível horizontalização das *mise-en-scènes* que transborda para além do poeta e o do cineasta, permitindo a produção de outros agentes na construção de cada episódio do quadro LPM. Portanto, entende-se que esse movimento que se ativa a partir da exposição do cineasta e do poeta permite essa horizontalização das performances que cruzam dentro desse espaço e tempo.

Ao promover um descontrole a partir do dispositivo, ou ao abdicar-se do roteiro, torna-se imprescindível um acontecimento que desvie a produção do planejado. Isso promove, de acordo com Migliorin (2005), uma produção de sentido a partir do acontecimento. O acontecimento é um algo inesperado promovido pelo dispositivo que adentra parte da cena, provocando e participando da construção da cena. Essas ações promovem desvios e rupturas com a *mise-en-scène* que se operava no momento da gravação. Os acontecimentos se dão num presente absoluto, que acontece na instalação do dispositivo e que acaba ao término deste. O dispositivo permite que passado e presente se tornem forças produtivas na criação, se materializando no plano do real e, assim, na construção da cena:

O dispositivo, no documentário, é um convite ao risco, o que acaba colocando o personagem distante dos papéis que ele já desempenha em seu cotidiano. Desarmado o dispositivo, o filme acaba, fica a experiência, a sensação de que algo singular foi possível, para os atores e para os espectadores. Mas, não se trata apenas de uma experiência extrema. Um filme-dispositivo não se confunde com um parque de diversões. A diferença reside no risco do acontecimento e na disponibilidade e possibilidade de os atores do dispositivo estarem à altura, aceitarem a desestabilização subjetiva implicada na experiência. (MIGLIORIN, 2008, p. 49)

A relação passado-futuro não justifica passados nem revela futuros, ou seja, a produção desses encontros não produz uma afirmação de identidade do sujeito, pelo contrário, coloca o sujeito em contato com o inesperado, ativando reações também inesperadas, dispostos em um infinito de possibilidades que podem ampliar formas de perceber os sujeitos e suas relações. Assim, o acontecimento estabelece forças que operam na promoção da produção de um sentido imprevisível, ou seja, não é possível determinar os sentidos

A noção de acontecimentos aqui nos é cara porque acreditamos que as narrativas via dispositivos possibilitam a irrupção destes. Elas provocam o real, perturbam a realidade, trazem um desequilíbrio que exige reordenações, invenções e criações dos participantes do dispositivo. É isso que vemos filmado. (MIGLIORIN, 2005, pág 7)

Ao refletir sobre como se dão os acontecimentos, pensamos que cada acontecimento tem um sentido que ainda não havia sido previsto no início da produção. Assim, é preciso estabelecer uma disposição de artifícios que promovam brechas para esses acontecimentos virem à tona. O acontecimento se demonstra a partir de uma relação paradoxal do dispositivo. Ele se demonstra a partir de uma fissura dentro do controle do dispositivo, a partir de um conjunto de regras que promovem uma brecha possível para o acontecimento contribuir para a cena. É possível perceber os acontecimentos como uma forma de descentralização da cena em relação ao sujeito filmado; esses colocam mais que o sujeito dentro do programado; ele ainda está à mercê de forças humanas e não-humanas, materiais ou imateriais que promovem um dialogismo entre o sujeito e as demais forças que possam atuar no campo do real no momento da gravação da cena. Pensamos aqui que os acontecimentos podem se demonstrar a partir de uma ativação da memória, histórias, lembranças, ou seja, forças não materiais que se promovem a partir do dispositivo.

3.2 Figuras de Engajamento

Assim, estabelece-se um caminho que permita refletir sobre *engajamento*, e que elabora uma quebra na produção de imagem vigente, promovendo uma articulação política das imagens. Ou seja, a possibilidade da produção de discurso que ainda não foi produzido sobre o sujeito. Assim, o engajamento estabelece-se a partir da quebra de um discurso hegemônico e homogêneo sobre corpos e comunidades. É pensar na articulação de forças criativas que permitem produzir variações do sujeito diante do real. Não se trata de propor a adesão do sujeito a um discurso, nem promover esse discurso por meio do audiovisual. Penso que o engajamento é uma força não material que se manifesta no

interior do sujeito, a partir de em um arranjo entre as singularidades e os acontecimentos promovidos na experiência artística.

Para Migliorin, essa relação temporal possibilita perceber o passado-futuro como forças atuantes que causam movimento no sujeito e no espectador. Essa relação temporal não se coloca como forma explicativa ou de previsibilidade do futuro do sujeito, mas como forças atuantes e presentes no acontecimento, que promovem ativações sensíveis e simbólicas no ato de criação da imagem. Para o autor, o engajamento é resultado da articulação de forças dentro desse recorte que compõe com forças que se demonstram variáveis no próprio presente. O engajamento se produz na experiência do cinema, no presente onde e quando “múltiplas forças agem na força do presente” (MIGLIORIN,2011). Segundo ele, pensar em engajamento é pensar diretamente no presente, e no documentário contemporâneo é preciso que se perceba sua força de engajamento através de sua produção de força política, o que se dá na duração da experiência do cinema, ou seja, na força de transformação produzida a partir da abertura da produção de sentidos, e não na sua objetificação:

O que agora se passa, os modos de organização dos tempos, das relações, dos encontros, teriam que ser pensados e descritos dentro de uma teleologia, por outro lado, se o engajamento só pode se dar no que varia no próprio presente, na duração, se quisermos, é na experiência sensível desse presente distendido, na experiência de mundo que atravessa múltiplas formas de vida que o cinema se forja. (MIGLIRON,2011)

Assim, segundo Migliorin, o documentário contemporâneo permite perceber esses engajamentos através de uma noção de figura, que pode ser representada em diferentes formas através de alguns documentários brasileiros contemporâneos: “Pensar então em figuras do engajamento nos leva a perguntar sobre os modos de conectar tempos e forças e inventar intensidades de variação do presente com sujeitos e comunidades frequentemente assujeitados pela ausência ou invariabilidade da luz que os toca. (MIGLIORIN, 2011, pág 8)”.

A fabulação permite a criação de um terceiro, através do qual o sujeito expressa seus demônios. E isso é a base do processo de fabulação presente na poesia dos sujeitos do quadro LPM, que combinam poesia e performance. Sendo a poesia uma forma de criação de mundo na ordem da palavra, falar sobre ele evoca outros corpos e outras falas que não são exclusivas do sujeito, mas compõem um personagem que se identifica com outros sujeitos que estão em uma mesma dinâmica social.

Antes de pensarmos na performance do poeta, que é a declamação, vamos estabelecer uma noção sobre ficcionalização como ato político do documentário a partir

da leitura do artigo *Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise*, escrito por Cesar Guimarães e Vitor Guimarães (ano). Partindo do *Juízo*, de Maria Augusta Ramos, os autores percebem a potência política na ficcionalização do real. O filme documenta a situação de adolescentes que cometeram alguma infração – os “menores infratores”, colocando em debate um panorama que abrange desde a estrutura da legislação às questões das desigualdades sociais, promovido pelo Estado brasileiro. Um retrato da injusta e pífia situação do sistema penitenciário nacional, principalmente na relação com menores de idade.

O dispositivo do filme está em usar atores adolescentes para a realização do papel do menor infrator, que por questão legal pode aparecer no documentário. De acordo com os autores, isso causa um movimento no espectador, um estranhamento que – por mais que esteja claro que o “menor ator” não é de fato o “menor infrator” – a cada diálogo, a cada cena se promove uma crença no que está sendo falado, um deslocamento do espectador em direção a uma opinião a partir de processos de identificação e distanciamentos entre o espectador e os sujeitos que compõem esse recorte estabelecido no filme: “A situação é perturbadora: quando o jovem ator responde, em lugar do réu, adivinhamos em seu rosto e em seus silêncios dilemas semelhantes, imaginamos destinos comuns: também ele, o ator, encontra-se ameaçado pela “situação de risco social” à qual sucumbiu o “menor infrator” (GUIMARÃES & GUIMARÃES, 2011: 8).

O que se percebe é que atenção se volta para o menor ator. Ele está diante da câmera, diante da luz, se vê o ator, mas ele está fora de quadro. O que está em quadro, no ponto de vista dramático, é o estranhamento diante de uma questão que se mostra de início dicotômica, entre uma ficção é uma realidade, uma produção verdade mentira o que se vê é inúmeras questões atravessadas. O confronto do mundo legislado diante de um recorte de jovens em situação de risco no país

No campo – em registro documental – aparecem as instituições judiciária e disciplinar, com seus discursos, seus procedimentos de punição e de docilização dos corpos. No contracampo – em registro ficcional – surge todo um outro campo de expressão sensível, dado não apenas nas peculiaridades do discurso das crianças e adolescentes (seu vocabulário, sua entonação, o ritmo de sua fala, seu modo de reagir – entre o espanto e o total desconhecimento – aos termos técnicos e legais que os acusam), mas igualmente encarnado nos corpos, gestos, olhares, nas pequenas atitudes. (GUIMARÃES & GUIMARÃES, 2011: 9).

Para Migliorin, esse documentário permite pensar, a partir das *figuras de engajamento*, sobre um dispositivo que não permite apenas perceber a relação direta entre dois agentes humanos aqui, o ator e o infrator, mas uma “*uma multiplicidade onde havia um problema individual.*” (MIGLIORIN, 2011) O que se provoca é que se possibilite

pensar para além de uma dicotomia entre verdade ou mentira, certo e errado, como se propõe a narrativa do sistema judiciário. É pensar nas figuras da ficcionalização a partir de forças que atuam de formas distintas, estabelecendo limites e delimitações sobre sujeitos ou veracidade de fatos, mas forças diversas variações do presente que atuam na composição da performance do ator: “que ficção e realidade não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje.” (MIGLIORIN,2011, pág 9)

André Brasil (2011), no seu artigo *A performance: entre o vivido e o imaginado*, apresenta um conceito sobre performance essencial para a pesquisa:

A essa pergunta ampla, poderíamos oferecer, de maneira interessada, uma resposta breve, incipiente: a performance é o momento de uma exposição. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma – não previamente – mas à medida em que aparece. (BRASIL,2011, pág 5)

Nesse sentido, exposição se mostra como uma precariedade que possibilita uma articulação entre forças das variações do presente como um gesto, o meio que exhibe a si mesmo, que se prontifica como uma forma de exposição dessas forças (BRASIL,2011). Assim, pode-se entender que a performance fica de forma tênue entre *formas de vida* e *formas de imagem*, entre o real e o imaginado, entre o que está e o que se deseja. Para Brasil, é possível pensar que a performance fica entre esse gesto e *mise-en-scène*. Assim, retomando o conceito de *mise-en-scène* e agregando a ele uma outra perspectiva, Brasil propõe que vejamos *mise-en-scène* para além das composições do cinema, a fim de cruzar com performance:

Quanto à *mise-en-scène*, deixemos de lado todas as nuances do conceito na teoria do cinema e, para os fins de nosso argumento, aceitemos esta definição, livremente derivada de Jacques Aumont (2004): a *mise-en-scène* é uma ocupação do espaço, um ordenamento no interior do qual o gesto só pode aparecer de maneira mais ou menos tensa, mais ou menos harmônica ou apaziguada. (BRASIL,2012, p. 6)

Para o autor, o encontro entre a performance e a *mise-en-scène* promove uma articulação de um meio e um ordenamento, ou forma de expressão imprevisível articuladas por outras formas imanentes no momento, e um conjunto de ordem que permite se fazer ver naquele momento de gravação. Nesse sentido, a performance opera dentro de um limite de possibilidades da câmera que compõe a *mise-en-scène*, entretanto isso não limita ou controla a performance. Essa continua instável operando dentro de uma forma de mostrar

o mundo. Assim, segundo o autor, a performance prevê a sua operação em dialogismo com os ordenamentos da mise-en-scene:

A performance é o gesto diante de um ordenamento: ele está em vias de se inserir em uma ordem; ou de transformá-la na mesma medida em que se transfigura a si mesmo. Nesse sentido, a performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse “em vias de”, reinventar a cena sem, finalmente, se reduzir a ela. (BRASIL,2011, pág 7)

Ao pensarmos na dramatização aproximando-se da poesia, atentamos para a produção de Roberta Estrela D'Alva que, em sua dissertação, propõe a noção de ator-MC. A pesquisadora, poeta e fundadora do movimento de poesia Slam no Brasil, reflete sobre as influências das dinâmicas sociais na composição da performance do ator-MC, a partir da fusão do teatro épico de Bertolt Brecht com a performatividade do MC, elemento do performer que compõe poesias e músicas (RAP) através da articulação de rimas e ritmos:

ator-MC, artista híbrido que traz na sua gênese as características narrativas do ator épico (o distanciamento, o anti-ilusionismo, o gestus, a determinação do pensar pelo ser social), mixado ao autodidatismo, à contundência e ao estilo inclusor, libertário e veemente do MC, acrônimo para master of ceremonies (mestre de cerimônias). O MC é um dos quatro elementos da cultura hip-hop, que pulsa na contundência do discurso das ruas, na apropriação de quem conhece e conta sua própria história, tornando-se um porta-voz que narra, através de articulações de rimas – o rap (rhythm and poetry -ritmo e poesia) – e com um estilo próprio, a realidade na qual está inserido. (D’ALVA, 2012, pág 198)

O que se permite aqui, a partir dessa fusão, é entender a poesia como performance poética resultante de forças, como diz Migliorin, das variações do presente que se encontram na performance do ator-MC, que se atualizam a partir da performance desse. Para a pesquisadora D'Alva, o ator faz uma ampliação de outros universos das artes (filmes, músicas, teatros, show, outras performances) para atualizar uma performance. Portanto, o que nos interessa aqui é perceber a multiplicidade de forças no momento da atuação que parte de um corpo só em fusão com outros povos e outras comunidades que se incorporam no momento do presente da performance. Esse movimento, o ator-MC, nos possibilita reiterar a *figura de ficcionalização* proposta por Migliorin. Não é sobre a reintegração de identidade, dos povos, classes sociais, mas é possibilidade de engajamento que se atualiza diante da potência ilimitada da dramaturgia e que permite espectros de outros tempos, outras povos, outras dores e outros amores, que se atualizam na forma de gestos, ritmos aparecem na performance, atualizando a narrativa:

Em qualquer um dos casos, esse já é um primeiro momento em que a performance poética acontece, já que esta se dá em presença, no momento em que o passado se atualiza no corpo de quem performa. Nesse processo de “colagem intelectual, afetiva e humana” ao relatar o acontecido, o fato é atualizado perante quem assiste à sua materialização verbal e gestual, quanto à narrativa, por mais simples que seja, passa por um processo de estetização cênica, simplesmente pelo fato de haver uma seleção, uma edição dos acontecimentos a serem narrados e da escolha de como eles serão relatados, em que ordem, com que tom de voz, quais vestimentas, enfim, com todos os elementos que compõem a narração,

A meu ver, a performance provoca uma descentralização do seu sujeito, evoca que para além do corpo que está ali, existem outras vozes por trás do corpo, outros tempos, forças, comunidades que convergem na construção da performance. Isso não atribui ao poeta a ordem de porta voz de recorte social, coloca-o como um filtro que atravessa essas forças, é por falar do que se vê, por trazer a luz ao nos dita através de uma performance que opera como uma abertura de sentidos. Essa abertura entendemos por engajamento, movimento que produz movimento.

Atenta-se assim para outro movimento que Migliorin (2011) aponta em seu texto sobre as *Figuras do Engajamento*. A potência dos encontros presente nos documentários contemporâneos. Migliorin (2011) incita reflexões sobre a potência dos encontros nas vias da cidade, a partir dos encontros nos filmes *Avenida Brasília Formosa* (2010) de Gabriel Mascaro e *O Céu sobre os Ombros* (2011) de Sérgio Borges. De acordo com o autor, esses documentários têm como tema, em diferentes intensidades, a cidade e formas de ocupar o espaço habitado. Essas conexões se dão, também, no que Migliorin chama de uma sociedade Pós-Industrial, nos quais os personagens retratam múltiplas formas de vida na cidade.

4. Filmar

Neste capítulo serão feitos cruzamentos entre as teorias apresentadas nos capítulos anteriores e aspectos relacionados ao objeto deste trabalho: os vídeos do quadro de poesia audiovisual Literatura e Poesia Marginal, produzidos pelo coletivo Grito Filmes. Divide-se o capítulo em duas partes: a primeira relaciona o objeto ao processo pós-industrial de produção de heterogeneidades e processualidades, dentro de uma vontade do documentário contemporâneo brasileiro de repensar os sujeitos e coletivos. A segunda parte pretende perceber as potências do dispositivo na construção dos encontros nessa poesia audiovisual. Para isso, atenta-se ao encontro entre o cineasta e o poeta, bem como aos atravessamentos que ampliam a experiência da poesia.

4.1 Processo Pós-Industrial

Reúne-se nessa parte do texto, algumas breves anotações sobre como se dá o processo de produção dos vídeos do Grito Filmes. Isso se dá para estabelecer uma leitura sobre algumas características do coletivo como um processo cinematográfico Pós-Industrial, e como operar as possibilidades de produção audiovisual contemporâneas como, segundo Migliorin (2012), uma forma de estratégia para a construção de um cinema mais democrático.

4.1.1 Sobre a heterogeneidade

Importante ressaltar que se vê algumas formas de pensar o “encontro” nos vídeos do coletivo, sendo o primeiro destes encontros entre o cineasta e o personagem. Assim, é importante observar como se dão essas diferentes formas e locais de cada encontro, suas diferenças, de uma maneira que permita que todos possam ser igualmente percebidos nas suas singularidades. Outra forma de pensar esses “encontros” é pela composição da poesia através dos tensionamentos entre corpos, sons, ritmos, palavras, câmera, cineasta, performer e outros possíveis atores na composição.

Cada encontro é o resultado de um tensionamento de múltiplas forças que compõem cada episódio, conferindo um caráter único para cada um, e se configurando de maneira heterogênea, uma vez que a exposição ao real possibilita uma abertura de

possibilidades de configurações de *mise-en-scène* para cada episódio. Cada episódio é um mini-doc, um encontro de narrativas, de dinâmicas e encenações que configuram o encontro como *único, singular*. Ao mesmo tempo, todos compõem uma parte desse processo audiovisual, ou seja, uma parte da obra em construção, inacabada; um meio de enfrentamentos, confrontos de intensidades, aproximações e distâncias possíveis de se perceber em cada episódio.

A *mise-en-scène* de cada capítulo acaba adquirindo um caráter único em cada episódio, a partir do uso de diferentes formas de iluminação, enquadramentos e locais, que ficam a critério, em parte, também do poeta que impõe ritmos e intensidades, além de ser determinante para conceber o local de gravação.

Assim, atenta-se para os encontros com Xamã, poeta, MC, slammer, marcados pela sua intensa e variada performance. Em alguns episódios, o poeta fica entre o muro e a câmera, com o plano fechado no seu rosto, que não varia nem abre, apenas mantém um enquadramento tipo plano americano. Entretanto, alguns outros vídeos, o poeta demonstra intensa performance. Por exemplo, Xamã é um *bêbado* que vem das sombras cambaleando com cigarro em uma mão e uma garrafa em outra. Ao término deste episódio, o poeta sai correndo pelas sombras até desaparecer na sombra da luz.

Figura 4 - Xamã pode muitos



No encontro com *Mc Beleza*, ou seja, no episódio em que MC Beleza declama, Xamã está jogando sinuca ao fundo com Beleza, não declamando, mas compondo a cena como “figurante”, alguém que divide a *sinuca de boteco* com o poeta da vez do encontro. Em outro, Xamã está em trilhos de trem (abandonados), e, dessa vez, acompanhado, de

outras sete pessoas. Estas pessoas compõem parte da *mise-en-scene*, performando um ofício, conversando entre si e dividindo um espaço comum. Ao mesmo tempo, ao fundo, em profundidade maior que esses sete em relação à câmera, outras pessoas cruzam a linha de trem abandonada, dividindo na cena o mesmo espaço que a poesia, desconstruindo limites entre quem faz e quem não faz parte da encenação. Xamã pode ser muitos a cada vídeo. “Em continuidade com o vivido, a ficção se cria não como excessiva abstração, mas, ao contrário, como relação concreta, experienciada, entre quem filma e quem é filmado” (BRASIL, 2011, p. 13) .

Figura 5 - Mc beleza, Xamã e a sinuca

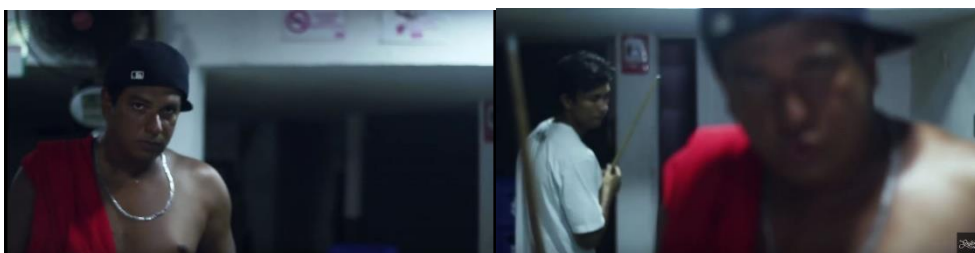


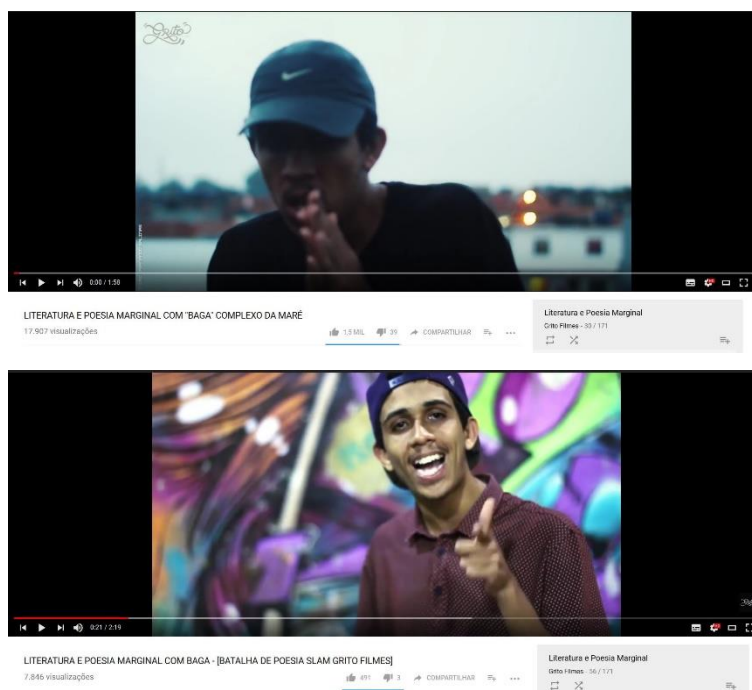
Figura 6 - Xamã em Sin City Big Field



Atenta-se aqui para dois episódios que mostram os encontros de um mesmo poeta e uma mesma poesia. São os encontros com o poeta *Baga*, sendo que cada episódio promove experiências distintas da poesia. Em um encontro, *Literatura E Poesia Marginal Com Baga - [Batalha De Poesia Slam Grito Filmes]* o cineasta Ian grava a performance no acontecimento de uma batalha de poesia. Ian isola o poeta no plano e não enquadra o público, que se faz presente nos gritos e nas vozes no fora-de-campo, durante a declamação. O poeta se apresenta com o nome do personagem, traz o nome da poesia e declama. Ao término, o cinegrafista revela o público, que aplaude e ovaciona o poeta. *Literatura E Poesia Marginal Com "Baga" Complexo Da Maré*, gravado por Fernando Salinas, por sua vez, promove um distinto encontro em relação ao outro, com diferentes sonoridades, imagens e gestos. *Baga* não se apresenta, não fala com o público, encara a

câmera, performa com o cinegrafista. Disputa novos ritmos com a câmera, que é explorada de outra forma em relação ao outro encontro. Esse apontamento serve para destacar que cada encontro é promovido a partir da performance de cada ator e do cinegrafista que registra o ato, bem como de uma *mise-en-scène* única que afeta na performance dos atores. Outra performance, outra *mise-en-scène*, outro encontro, outro episódio.

Figura 7 - Os dois бага



4.1.2 Sobre o caráter relacional

Para Oliveira (2012), caráter relacional se coloca diante de que o “novíssimo” cinema não se produz de uma maneira absoluta, industrial ou “independente”. Demonstra diversas formas de se apresentar com *outras* possibilidades que não representa necessariamente a oposição ao cinema industrial. Assim, do mesmo modo que vemos o Grito assumir um comportamento independente, que mantém a produção e manutenção do conteúdo de maneira gratuita ou autônoma de financiamento, entendemos que ela estabelece outro tipo de relação para sua realização que não necessariamente se opõe ao sistema industrial. Isso contribui por pensar em formas de construir novas narrativas livres de financiamento que determinem parte de um roteiro, cena, discurso:

a ideia de que a relação de oposição entre industrial e independente se expressa maneira relacional: ainda que se possa conduzir o exercício de caracterizar um único filme, implicitamente estaremos trabalhando com parâmetros, ou em outras palavras, estaremos avaliando: é mais ou menos independente em relação a que? Como decorrência, fica difícil pensarmos na independência como variável binária, já que que claramente há gradações entre os casos observados. (OLIVEIRA, 2012, pág 256)

Não é de interesse deste trabalho especular sobre o financiamento do coletivo. O que se percebe é que o coletivo mantém em acontecimentos os encontros até os dias de hoje. O termo “Independente” parece ser, no final das contas, um bom termo para pensar o trabalho do coletivo. Se estabelece um processo contínuo de encontrar meios de manter e sustentar o trabalho do coletivo, independente de financiamento ou de infraestrutura para o desenvolvimento dos vídeos. Para Oliveira, isso permite pensar em caráter de *continuum* para a produção “independente”, como uma constante busca por novas formas de se manter a produção.

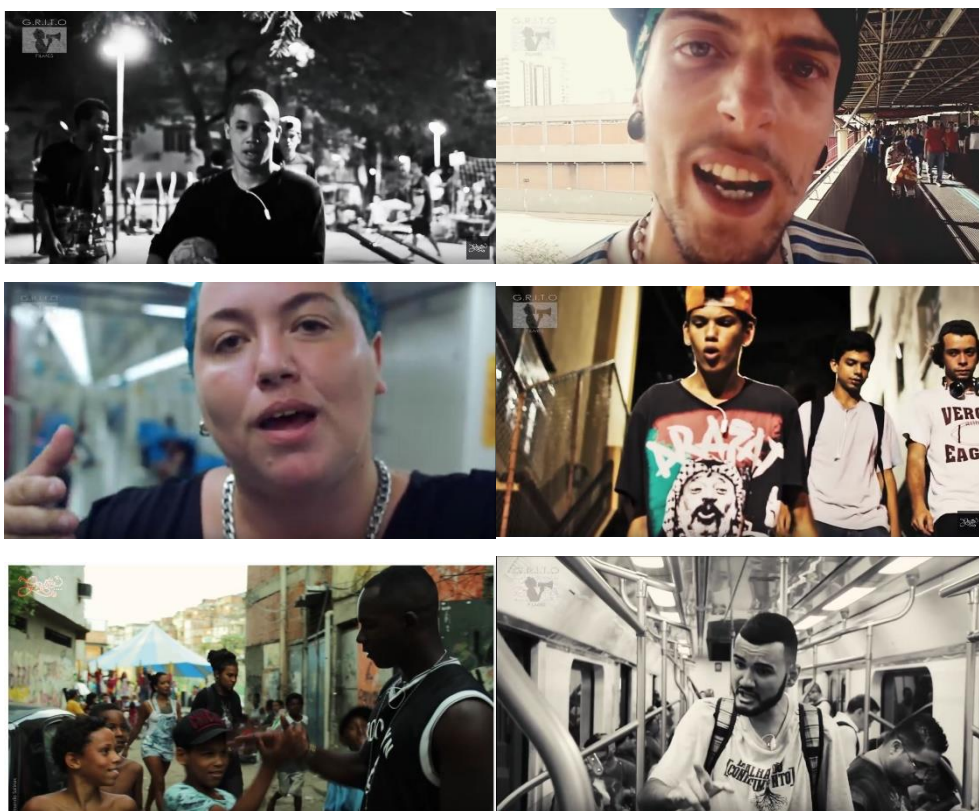
Assim como o Alumbramento, o coletivo Grito Filmes estabelece uma forma de pensar sobre como viver a utopia de viver da arte. Como pensar que é possível um modo de política pública que reconheça e contemple diversas formas autônomas de produção amadora no audiovisual brasileiro contemporâneo. O coletivo Grito Filmes, bem como os poetas, promove uma experiência cinematográfica contemporânea gratuita que, independente das condições, procura elaborar um meio criativo e crítico de produção de múltiplos discursos, que não deveriam operar no total desamparo do Estado para essa produção. Do mesmo modo que vemos que o Grito Filmes procura novas formas de produção independente, percebemos esse mesmo caráter relacional na forma como se dão os próprios encontros. O coletivo parece promover uma democratização no processo da produção de cada encontro.

Penso, assim, na percepção do caráter relacional no coletivo, atribuindo um processo “independente” para cada cineasta, bem como para a auto performance das partes durante a gravação de cada episódio. Atribui-se o caráter relacional para a forma que cada encontro acontece. Cada cineasta promove encontros de maneira independente dentro do coletivo. Bem como cada encontro é resultado de um tensionamento de múltiplas forças que compõem cada episódio, levando um caráter único a eles. Cada encontro se configura de maneira heterogênea, sendo que a exposição ao real possibilita uma abertura de possibilidades de configurações de *mise-en-scène* para cada episódio. Cada episódio é um mini-doc, um encontro de narrativas, dinâmicas e encenações que configuram cada encontro como *único*. Ao mesmo tempo, todos compõem um processo audiovisual, uma obra em construção, inacabada; um meio de enfrentamentos, confrontos

de intensidades, aproximações e distâncias possíveis de se perceber em cada episódio. Não é possível estabelecer a verdade de como se produz a locação de cada episódio, ou seja, quem ou que determinou o local de cada gravação, se foi o cineasta ou o poeta, ou se um foi até o outro. Ou qual das partes determinou o ritmo da gravação, gestos, conceitos, movimentos, tensionamentos. Atribui-se ao dialogismo das partes, tanto do poeta como do cinegrafista, como a construção da mise-en-scène de cada episódio. Um ato que necessita da dupla para acontecer. Isso promove um deslocamento da posição do cineasta, como “dono” da cena, para uma peça articuladora desse encontro.

O que se percebe é que os encontros se promovem nos locais de convívio na cidade: locais de passagem, transporte públicos, bares, praças, ao redor das batalhas de poesia, ruas. Nessas gravações nem sempre se encontram somente os atores do encontro (poeta e cineasta). O trajeto de cada cineasta se relaciona com os ritmos da cidade. Faz parte dos fluxos que se cruzam nas multidões.

Figura 8 - Encontros Múltiplos





(Denegrindo, Duende, Leticia, Said, Sikeyra, Vyda, ThaiFlow, Mc D, Nildão, Tak’P)

No encontro com Shakaw, o cineasta parece, literalmente, se encontrar com o poeta ao acaso no meio da rua, e esse no meio do “correrio” improvisa declamar uma poesia. Nesse momento, o poeta pega o celular e coloca um *beat*, que, reproduzido nas caixas de som do aparelho celular, coloca o ritmo da poesia. Na parte da introdução musical, Shacaw revela que é a primeira música que está lançando, com exclusividade para o canal do Grito. O poeta performatiza e, ao fim da performance, se afasta do cinegrafista dando a impressão que continuaria o seu caminho.

O encontro parece que toma forma de inesperado, no meio de tantos fluxos e ritmos que a cidade impõe; o dispositivo ainda consegue se ativar de maneira inesperada e desprogramada, encontrando o poeta no meio do caminho e abrindo espaço para um novo episódio desse documentário de encontros. Assim, se entende que o caráter relacional aprofunda na maneira que cada episódio se estabelece, adquirindo formas inesperadas e não-programadas para o coletivo, ou para o poeta. Colocando esse caráter relacional dentro da gravação, percebemos uma relação com o fora de quadro em relação a composição de cada encontro.

Figura 9 - Encontro com Shackal



Para Diniz (2018, p.19), é possível pensar esse recente movimento no cinema nacional, o “novíssimo” a partir de um processo de “profanação” da linguagem cinematográfica. Um movimento que promove um tensionamento no uso do gênero para a produção identitária de sujeitos, grupos e povos, a partir da “imanência entre o fora de campo e a mise-en-scene”. A meu ver, isso significa em assumir um posicionamento sem roteiro diante da cena, permitir o acaso como composição de múltiplos sujeitos possíveis que atuem na construção dos sentidos da cena: “Assistimos, na cena cinematográfica do Novíssimo Cinema Brasileiro, uma performance cuja mise-en-scène se realiza subordinada tanto ao artifício quanto ao improvisado, em uma experiência que coloca a vida em jogo.” (DINIZ,2018, p. 71).

O que se pode pensar é nesse caráter relacional como uma forma de interação dos possíveis acontecimentos como parte desse processo audiovisual, uma equalização dos corpos que podem atuar na construção dos vídeos. O uso de um dispositivo que abre para possíveis irrupções do real na construção da imagem, promove uma constante relação entre os agentes que atuam na construção desse processo audiovisual.

Está na forma da produção que o coletivo promove que diversos atores, não necessariamente os mesmos três cineastas, contribuam ativamente na produção desse processo audiovisual. Esta configuração permite pensar em uma característica *relacional* do trabalho realizado na Grito. Ou seja, uma forma que não possui uma configuração rígida de, ou uma única maneira de se apresentar, sendo construído a partir das diversas formas de encontro cineasta-poeta-mundo.

4.1.3 Sobre a precariedade

Marcelo Ikeda (2012) aponta uma nova perspectiva que o *Novíssimo Cinema* propõe para a produção cinematográfica em relação à precariedade, tanto orçamentária quanto técnica, em disposição ao formato Industrial do cinema e seus inúmeros aparatos para a produção e controle da cena. Para o autor, o “novíssimo” veria potência na precariedade de produção cinematográfica. O que se percebe aqui é que a precariedade perde o lugar por “suficiente”. Nesse processo audiovisual, a condição “precária” não impede o encontro de acontecer. Aqui, nesses encontros e formatos, o que se tornaria uma impossibilidade de o cinema acontecer nos moldes Industriais, apresenta ser a forma que mais permite os encontros acontecerem respeitando e articulando com as condições que se dá cada encontro, e que permita as singularidades desses (poeta, cineasta, local, intervenções) virem à tona e tomarem forma no audiovisual. O precário perde a noção de limitação, contribui e se torna parte de um dispositivo, jogo criativo para produções dos múltiplos sentidos do personagem.

Retomando o encontro com Shackaw, vemos que a precariedade do encontro que, aparentemente, se fez em improviso em um encontro ao acaso com o poeta no meio da rua, se torna uma forma de potência desses encontros. A pouca necessidade de equipamentos que o coletivo adota para a realização dos conteúdos permite pensar que essa “precariedade” assume uma forma de intensificação dessa produção. Permite pensar que o dispositivo pode ser acionando independente dos equipamentos para captação. Nos vídeos, se vê os cineastas captando os encontros com câmeras fotográficas que filmam, do mesmo modo que os vemos gravando com dispositivos móveis, como smartphones.

Por isso, ao pensar sobre suficiência dos equipamentos, é preciso atentar sobre alguns vestígios de imagens que revelem os equipamentos do coletivo usados nos vídeos, tratando de entender as possibilidades técnicas contemporâneas e os possíveis meios para a realização dessa e de outras formas do audiovisual. Isso não significa expor precariedades e (des)agregar algum tipo de valor ao trabalho do coletivo, destacando desdobramentos das dificuldades como parte do processo audiovisual. Esse levantamento parece ser importante, visto que o dispositivo do coletivo não se limita a um específico equipamento para acontecer; múltiplos equipamentos parecem ser múltiplas formas do dispositivo poético acontecer.

Do mesmo modo que se vê nos reflexos dos óculos de *Marcella Vieira* (FIGURA) o celular que gravou o episódio, se vê a sombra do microfone direcional no rosto de *MC Coé* (FIGURA), expondo as múltiplas técnicas para gravação dos episódios. A construção da cena não se restringe a um equipamento mínimo, mas suficiente para a realização da cena; a “simplicidade” com que pode ser ativado o dispositivo do documentário mostra-se como uma potência de articulação do próprio coletivo. A flexibilização técnica ou a não-obrigação de uma norma técnica parece ser parte do processo da composição, além de permitir uma intensificação do processo, ou seja, permite que o coletivo produza de maneira mais fácil e rápida os vídeos.

Figura 10 - Encontros com os "equipas"



Da mesma forma, o um objeto sempre visível em alguns episódios, é o microfone “lapela”. Um microfone que não é bem um lapela, mas um aparato pequeno e branco pendurado ou preso a grampo na gola dos poetas. (2 FIGURA). Não parece ser um microfone “lapela” convencional por não cumprir a função de ficar escondido na gola ou não visível. Este é visível, e mostra muito mais do que uma precariedade. O microfone usado é um importante exemplo de hackeamento (apropriar para subverter) dos fones/microfones de uso de comunicação nos aparelhos celulares. É bem fácil achar vídeos-tutoriais no YouTube, focados em criações e adaptações para o audiovisual, ensinando como adaptar os fones de ouvidos com microfone de aparelhos celulares para um “microfone lapela” de “qualidade” para a captação da voz em gravações de vídeos, no estilo “faça-você-mesmo”. Assim, é possível perceber movimentos de hackeamentos destes equipamentos, driblando uma imposição da forma comum de produção cinematográfica, detentora de inúmeros aparatos na intenção da primazia da qualidade de imagem e som na construção da cena.

O som da voz do poeta não vem “limpo”, ou seja, sem ruídos do externo, gravado em estúdio acusticamente isolado. A presença do ruído se dá pela abertura do microfone, tanto da câmera quanto do “lapela”, para a rua. Abre uma disputa sonora entre a palavra

e o ruído, promovendo uma reorganização do que faz parte da sonoridade da poesia. Diversos momentos dos encontros, ônibus, carros, motos, aviões, rompem a acústica da palavra e se atravessam como ruído integrante da poesia, às vezes mais alto que a própria palavra, tornando difícil de entender o que foi dito. Em alguns vídeos, basta o poeta olhar para o lado contrário da câmera, sem microfone externo ou “lapela”, que já não é possível entender o que se fala na poesia.

O tratamento que o coletivo atribui aos equipamentos permite percebê-los como parte integrante na mise-en-scène da captação; uma soma ao descontrole promovido pelo dispositivo do coletivo. A relação com o equipamento faz parte da construção da poesia, impõe sons, ruídos externos e movimentos de câmeras que são integrantes dessa poesia audiovisual. Formas de ressignificar “impossibilidades” como “potência” através de movimentos de quebra de padrões hegemônicos das formas de industriais que o cinema apresenta historicamente.

4.1.4 Sobre o Processo

O coletivo Grito Filmes promove um processo audiovisual que não está estagnado em normas ou regras de apresentação, muito menos de uma única forma de vir ao mundo. Isso se mostra tanto nas formas de povoar as plataformas online, quanto na forma de organização do coletivo, sendo que a distribuição online permite diferentes modos possíveis de acompanhar seus vídeos. Esta forma diluída em mini-docs, vídeos-pílulas, torna mais acessível a reprodução em variados momentos.

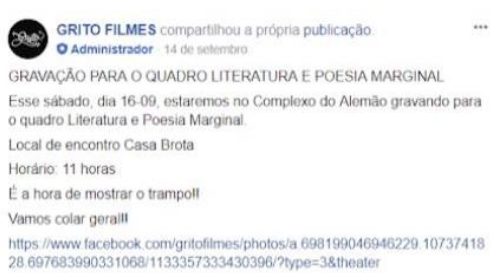
Assim, pensa-se que este modelo de distribuição online promove encontros inusitados entre o espectador e os vídeos. Uma forma de ver e ouvir visíveis e dizíveis a qualquer momento do dia, e com acesso em dispositivos móveis que permitem a experiência desse cinema para além da sala de cinema, e que vai para telas de celulares e computadores a qualquer hora do dia, estabelecendo relações únicas com o espectador:

o foco na carreira comercial dos filmes tem desconsiderado as novas formas de acesso, como se elas fossem, simplesmente, periféricas, residuais. Não são; elas constituem hoje a produção e a transformam por dentro. Na era industrial se perguntava com quantas cópias um filme foi lançado. Hoje essa pergunta serve apenas para uma parcela mínima da produção, aquela que, justamente, faz todo esforço para restringir o número de cópias. (MIGLIORIN, 2011, P.)

Pensar a potência do online nesse cinema, no caso do Grito Filmes, é também pensar na forma de articular e produzir esse cinema, e não somente de distribuí-lo. Para

o coletivo, ele se mostra além de apenas uma ferramenta de divulgação das poesias. O Grito (FIGURA FB) convoca poetas para a gravação do quadro LPM. Esta convocação se vê como uma forma de produção de poetas, uma forma de interação mais ativa de se colocar à disposição desses encontros, o que pode ser visto como meio de colocar o dispositivo à disposição da produção desse conteúdo. A convocação traz a impressão de um movimento de expansão de poetas e poesias que o coletivo parece alimentar. Quanto mais vídeos com poetas, *mais* vídeos com poetas. O coletivo, dessa maneira, contribui para uma forma de retroalimentação do próprio conteúdo. Faz uso das ferramentas online para promover, fomentar, incentivar e engajar atores em uma cena literária da poesia de rua. Uma criação de um mecanismo que põe em movimento uma comunidade, diversos grupos e atores.

Figura 11- Convocação



Assim, entende-se que a “simplicidade” e a “flexibilidade” com que o coletivo produz o conteúdo do quadro LPM demonstrar ser uma estratégia para a contínua e urgente produção possível para tal conteúdo. Ao mesmo tempo em que intensifica a produção destes vídeos, a flexibilidade da produção do coletivo mostra um caráter *relacional* para cada microfilme. Esse caráter se dá por uma forma não homogênea ou rígida de cada produção, sendo que cada vídeo visa manter uma produção de forma heterogênea (com uma diversidade em cada episódio) e democrática (para que muitos poetas possam participar, bem como muitos vídeos serem distribuídos).

Dessa forma, o dispositivo atribui um caráter processual para a obra, em que as vias para essa produção são tão importantes quanto o produto final. De fato, a intensificação dessa produção não atribui nenhuma medida da qualidade do conteúdo. Entende-se assim que o valor dessa obra se encontra em produzir um dispositivo que se transforme em um meio de invenção de mundos: “A estética começa a se constituir nessas impressões territoriais, uma arte (jogo lúdico e política de rua e na rua) pensada a

partir das demarcações de territórios, de ocupações/moradas, de marcas expressivas, de assinaturas” (BENTES, 2014, p. 340).

Esta flexibilidade de produção promove uma facilidade e uma intensidade de produção, o que se mostra na quantidade de vídeos disponíveis no canal do coletivo. Dentro do sistema lucrativo do capitalismo, independentemente do estágio em que estiver, a intensificação da produção, heterogênea ou não, implica diretamente na produção do lucro, financeiro ou em imagem, de uma marca, empresa, corporação que movimenta esse dispositivo/mecanismo lucrativo. Por exemplo, se a cada poeta o coletivo lucrasse uma respectiva quantidade de capital, implicaria dizer que quanto mais vídeos, mais lucro. Nesse caso, a produção é feita e mantida inteiramente gratuita, ou seja, sem financiamento do Estado ou do setor privado. Quanto mais vídeos, mais poetas. A dobra dessa intensificação está na democratização desse processo, ou seja, transformando-o em um meio político e de produção de poetas. Um formato que permite que inúmeros sujeitos participem na construção de múltiplos discursos.

Para Migliorin (2015), o cinema brasileiro contemporâneo põe em pauta formas de ver e de se posicionar em relação ao outro. Não se trata apenas de se colocar diante do outro para a produção de um espaço ou de reforçar figuras e discursos já concretizados em relação ao outro, mas um espaço de possibilitar múltiplos onde havia apenas um. Para o autor, o risco desse documentário recente é pensar na postura e no posicionamento do documentarista em relação ao outro. É preciso que o documentarista esteja “de saída” para que o documentário se torne uma ponte, um meio para a produção constante e variável de sentido sobre o outro. O que se promove é a postura de se desapropriar do documentário e entregá-lo para o mundo, durante e após sua produção.

4.2 Dispositivos dos encontros

Nessa parte do capítulo, foca-se a atenção para o dispositivo que o coletivo desenvolve em seus vídeos. O dispositivo que aqui se analisa se materializa a partir do encontro entre poeta e cineasta, e assim, consequentemente, tem-se as formas com que se apresenta esse encontro, bem como as suas reverberações. Portanto, parte-se de uma vontade de encontro primeira, que é entre o poeta e o cineasta.

A partir disso, se estabelece uma pequena noção das potências do encontro de cada uma das partes, poeta e cineasta, a partir das performances dessas partes. Ou seja,

estabelecer o que a figura do cineasta pode tensionar no encontro, tanto quanto a figura do poeta pode em cada encontro. Isso se dá por ver um comportamento autônomo dessas partes na composição dos encontros. Assim, se faz uma análise do possível dispositivo utilizado pelo Grito para compor as poesias em cada encontro, sendo que a ativação do dispositivo promove uma equalização das forças de diversas ordens como forma de composição da poesia.

4.2.1 Encontros entre cineasta e poeta

Nesses encontros, se promovem um dialogismo de uma *auto-mise-en-scène*, ou seja, a performance de ambos os atores (cineasta e poeta) sob um risco da exposição ao real como um resultado de um tensionamento entre o real e o performado, com os dois lados podendo ser afetados pelo seu entorno. A tentativa desse trabalho é analisar de que forma os vídeos apresentam os encontros com cada personagem, cada episódio sendo um encontro entre corpos, sons, gritos, vozes, locais, carros, ônibus, praças, muros, pichações, ruas, bares. Sendo assim, pode-se dizer que o tema destes vídeos é acompanhar um trajeto feito pelo cineasta com a câmera pela comunidade, pelas ruas, pelo real; e o caminho desse trajeto é marcado com o encontro com esses personagens, que resultam em cada vídeo. Esse fazer audiovisual não está explícito marcado pela narrativa de acompanhar vidas e suas marcas no tempo. Segundo Ivana Bentes, pode-se dizer que esse cinema emergente proporciona em novas formas de disputas entre formas de se fazer ver o que antes não era visto:

Tratam-se de narrativas factuais, mas de onde pode emergir novas poéticas, que permitem uma reconfiguração da experiência comum, por meio de novas figuras de linguagem. A estética como base da política, a batalha entre o perceptível e o sensível e sua partilha surgem nesse embate e limite das relações entre fazer, dizer e tornar visível o que não era. (BENTES, 2014, pág. 338)

O que é possível perceber pelos movimentos de começo e encerramento de cada poesia é que a relação do cinegrafista e do poeta é configurada a partir de um distanciamento. Dessa forma, o primeiro movimento da câmera em relação ao poeta é que um vai ao encontro do outro. Seja pelo olhar, movimento da câmera, que sai da lua, poste, muro, paisagem, e se encontra com o poeta. Seja pela performance de um se locomover até o outro. Em alguns episódios, no início da cena é mostrada uma roda de amigos que já estão conversando. Desse grupo, um se despede cumprimentando os outros,

e se locomove até a câmera, dando início à performance. Ao término, sem se despedir, o poeta levanta e sai rua afora.

O que se percebe é que a performance do cineasta compõe um distanciamento com o poeta. O que os une é o dispositivo do documentário. De acordo com Migliorin (2015), as forças que compõem a narrativa no dispositivo se dissolvem quando este se encerra. O cineasta aparece já para sair, não participa do antes da declamação, da vida íntima do poeta. O encontro do cineasta com o poeta ativa a performance, e após a poesia, já seguem suas vidas. São dois atores que vêm e vão para lugares distintos. Eles estão no mesmo lugar, partilham do mesmo real, mas não caminham juntos. Como se fossem dois desconhecidos, como se fosse a primeira vez que a câmera escutasse aquela poesia.

Essa configuração promove uma multiplicidade de possíveis formas de convivência dentro de uma comunidade. Inúmeros sujeitos, imagens, figuras, vozes, formas de viver e conviver que se aproximam e se distanciam na construção artística promovendo outras formas de cooperação e de se articular em coletivo.

A saída do realizador do filme se faz com tal intensidade que o filme é tomado não mais por uma individuação coletiva, ou seja, pela copresença criativa de vários sujeitos, mas pelo esvaziamento da cena e das tensões a ela inerentes. Sem o filme, sobram o jogo e as regras. Eis outro risco com que se depara um cinema político baseado no encontro; conexãoista. (MIGLIORIN, 2010, p. 15)

Essa relação se mostra de diferentes formas a cada encontro, ora amigo, ora uma disputa, ora alguém que só estava cruzando pela rua. As *Minas de Fato (Beta, Thai e Male) (FIGURA)*, ao se encontrarem com o Grito, por exemplo, estão dispostas em um círculo, de frente uma para a outra, na rua, ao fundo, ônibus que cruzam, carros que passam. Iluminadas pela penumbra de uma luz azul e amarela dos postes de luz, voltadas a si, declamam seus versos em diálogo uma com as outras. O cinegrafista (Ian Miranda) circula ao redor das poetisas, filmando declamações e expressões coletivas. Durante a declamação, a câmera não adentra o círculo estipulado pelas poetisas, respeita limites, estabelece seus movimentos ao redor delas. O cineasta não isola as poetisas em um quadro na declamação, uma de cada vez: promove um movimento que mantém as personagens juntas, declamando e ouvindo umas às outras. A câmera não permite que o cineasta quebre limites ou aja de maneira individual com os grupos, promove um diálogo, uma negociação da ocupação do espaço. A câmera não propõe uma relação íntima com os personagens, mas uma relação de respeito na forma em que o diálogo é estabelecido. A câmera é o meio pelo qual o cinegrafista expressa uma relação com a cidade e os diferentes grupos que povoam a cidade.

“Nesse sentido, um coletivo é um campo de troca privilegiado, uma concentração de encontros de intensidade distinta” (MIGLIORIN, 2012, p. 03) Nos episódios em que “*TALMID*”, “*SAID*”, e “*WJ*” declamam, se vê, por traz do poeta, alguns outros poetas (Sykera, WJ, Said, Adrielle) que participam na filmagem, ao fundo, como parte da cena, compondo pela presença dos corpos. Em outro vídeo, em um local diferente, Adrielle declama, e os mesmo poetas estão no fundo, compondo novamente. E assim, uma série de vídeos dos mesmos poetas em diferentes locais promovem essa performance coletiva, enquanto um declama mais próximo à câmera, os outros permanecem mais ao fundo, em silêncio. Em outro vídeo dessa série, WJ declama a poesia e ao final dela se recolhe ao grupo de amigos que o abraçam coletivamente (FIGURA). A presença dos corpos dos “amigos” poetas compõe parte das performances, propondo outra possível forma de representar a amizade, os coletivos e os grupos.

Esses encontros se colocam em uma equalização dissensual, ou seja, uma convivência entre as diferenças promovidas pelo encontro entre cineasta-poeta. Todos são iguais nas suas diferenças. Estão dispostos em um mesmo dispositivo. São resultados de um *jogo de cena* que promove um descontrole com os acontecimentos. Ainda assim, todos que se vê não são sujeitos, mas personagens que trazem em seus gestos e palavras, promovem narrativas atemporais.

Primeiro, trata-se de construir um mundo comum e nesse mundo esvaziar o poder da centralidade discursiva de qualquer uma das partes. Da fragilidade do encontro entre sujeitos, comunidades e formas de vida, o filme se coloca sob o risco da relação. O cineasta, mais do que garantir uma centralidade, uma unidade discursiva é responsável por manter em tensão as forças do encontro, uma vez que não é na busca de uma harmonia que os encontros se fazem. (MIGLIORIN, 2011, PÁG 21)

Dessa forma, pensa-se que o dispositivo que promove os acontecimentos tece uma linha que passa por todos os episódios, que permite a leitura dos episódios postados e os que estão por vir como uma obra única. Uma obra que se fragmenta em múltiplas narrativas que promove novos olhares para sujeitos, personagens e coletivos.

O trajeto que o cineasta compõe faz parte de sua performance, determina em parte como se dão os encontros. Esses múltiplos encontros na multidão, ou seja, o trajeto em que os cineastas colocam o poeta em meio à multidão, descentraliza e se objetiva a poesia. Propõe a construção da poesia a partir dos encontros possíveis das forças e atores no momento da declamação.

4.2.2 Performance do Cineasta

O cineasta permanece fora de quadro, quase sempre mudo, impõe movimentos e ritmos com a câmera, joga com o foco, enquadra e desenquadra locais e pessoas que compõem uma performance tão importante quanto o poeta. O cineasta é essencial para a construção da poesia, compõe a performance que se desenvolve no encontro. Não é possível determinar uma específica performance a cada cineasta, ou seja, atribuir um caráter limitador para cada cineasta. Pelo contrário, cada cineasta produz uma performance a cada episódio, implicando variações de movimentos de câmera, focos, atenção do olhar da câmera, dependendo do local, do poeta e das intervenções na hora da gravação. O que se vê é uma câmera subjetiva, um tensionamento entre os atores, um olhar que responde aos tensionamentos da performance do poeta. O cinegrafista não está ausente, se faz presente. Não se trata apenas de uma câmera que filma, mas um corpo que filma, se movimenta, sente e se afeta pelo entorno como o poeta e qualquer outro:

Chamam atenção nessa produção audiovisual processos emergentes, a política, poética e erótica do contato, da contaminação, da experiência da insurgência em fluxo. Enquanto os poderes se organizam para um contra-ataque e guerra em rede, a multidão surfar nesse “devir mundo do ocupar” através de narrativas colaborativas que mais que difundir as lutas são a própria luta. (BENTES, 2014, pág 331)

Além de produção heterogênea promovida pelos poetas, o coletivo, como já dito, é formado por três cineastas que trazem movimento às demandas do coletivo. A “simplicidade” do formato do quadro LPM parece mais uma vez ser uma estratégia adotada pelo coletivo em virtude da articulação de três cineastas e editores para a realização dos encontros. O plano-sequência aparenta ser uma ferramenta com grandes potencialidades, no caso dos vídeos produzidos pelo coletivo. Além da facilidade de produção com que se promove diferentes encontros, o formato permite a produção autônoma de cada cineasta, responsável por um episódio. Ainda que em plano-sequência, a câmera pode promover enquadramentos, ritmos, edições e, acima de tudo, performances que permitem a singularidade de cada cineasta na produção dos episódios. Assim, para além da crueza dos planos-sequências, são visíveis as singularidades dos cineastas em diferentes variáveis da produção.

Essa relação autônoma de cada cineasta no coletivo, portanto, permite uma leitura dupla do “papel” do cinegrafista do coletivo. Para o coletivo, o cinegrafista é um cineasta, promovendo-o. Ele opera a câmera para a realização do dispositivo, obedece à regra do dispositivo, mas, ao mesmo tempo, é ele quem imprime sobre cada episódio a sua

performance com a câmera. Assim, se percebe que os três integrantes do grupo desenvolvem o papel de um cineasta em cada vídeo. Cada um promove ritmos e dinâmicas, movimentos para cada vídeo, bem como quando se dá o corte de término do plano-sequência.

Por exemplo, Mujica Salinas é um dos cineastas do coletivo. Suas marcas mais notórias são o uso do preto-e-branco em uma assinatura com o nome do poeta no início de cada vídeo. Além de deixar o vídeo em preto-e-branco, ele usa uma técnica que coloca somente alguma “coisa” do vídeo em colorido. Esse destaque às vezes vai para a roupa do poeta, às vezes para manchas na rua, roupas de outras pessoas, partes dos grafites nos muros. Já Fernando Salinas é quem dirigiu os dois curtas-metragens do coletivo e Ian Mirando é quem dirige os videoclipes. Essa impressão não é por determinar formas de organização interna dentro do coletivo, mas para perceber que cada cineasta pode ser movido por diferentes desejos de produção audiovisual.

4.2.3 Performance do Poeta

Ao pensar a dinâmica de cada encontro a partir do poeta, nos deparamos com o início do processo de fabulação proposto neste documentário. Assim, o que vemos é que a declamação perde seu caráter de depoimento de um “ator social” e ganha uma qualidade fabulatória, narrativas a partir de atores-poetas, ou como coloca D’Alva (2011), narrativas a partir de um *ator-MC*

Os pontos fundamentais dessa fusão que resulta no ator-MC são a autorrepresentação e o depoimento, que, como estruturas da narrativa, configuram-se como célula fundamental da concepção dramatúrgica e da criação de personagens, discursos e de performances poéticas dentro do Teatro hip-hop. (D’ALVA, 2012, pág 198)

Assim, a poesia fica entre a ficção e o real, fala sobre mundos mas é expressa por um ator, um alguém que opera gestos e ritmos que se localizam entre estes dois polos. Quem está diante da câmera é um duplo: o sujeito e o personagem. A performance deixa de fazer representação apenas de um único sujeito, o poeta, expondo o sujeito aos atravessamentos de muitos outros corpos, sujeitos, performances. O sujeito se torna um meio pelo qual o acontecimento se transforma em gestos e ritmos.

O personagem, mc, poeta, rapper Xamã é dos inúmeros poetas que compõem esses quadros, O se percebe é potencias nas diferenças dos encontros. A encenação, o local de apreensão dos corpos, e as inúmeras variáveis do presente atuam diretamente na produção

dos sentidos de cada encontro. Ainda assim, Xamã é só dos um personagem que compõe o quadro.

O encontro com o audiovisual possibilita novas leituras da poesia, alargamentos na sua experiência. Aqui, para “ler” a poesia de Xamã, é preciso ir de encontro a ele, ficar cara-a-cara, frequentar locais que participaram da construção do personagem Xamã e dos múltiplos personagens que pode se tornar um poeta. A intensidade da poesia aqui não é um ato de leitura das palavras, é um ato de conviver no mesmo espaço, partilhar mais do que desejos, lugares, corpos e barulhos.

Do mesmo modo que Xamã promove diversos e distintos encontros, há personagens que se cruzaram uma única vez com os cineastas, até o momento de elaboração deste trabalho. Isso porque não se pode definir quando esses personagens voltarão a cruzar com algum dos cineastas do Grito Filmes, dado que o processo desse documentário ainda não acabou. Contudo, independentemente do número de encontros promovidos entre um personagem e um cineasta, cada um promove uma intensidade a partir de uma narrativa. Cada encontro promove uma narrativa, um quadro, planos de fundos, movimentos, outros corpos participantes, sendo impossível criar uma hierarquia entre os episódios.

Assim, não se pretende estabelecer um recorte entre os mais intensos ou os que mais podem enquanto performers, e sim entender que cada narrativa possui um mundo vivido e desejado, e cada narrativa opera de acordo com muitos e variáveis encontros presentes em cada episódio, seja encontro das sonoridades, das ruas, das pessoas, seja o encontro entre poeta e cineasta; cada encontro promove um acontecimento único, estabelecendo, mais uma vez, um caráter único em cada episódio. “A ficcionalização aqui pode ser entendida não como um gesto que cria uma cena ficcional, mas um lugar de passagem entre o que é generalizável como identidade e território para o que neles não mais cabe” (MIGLIORIN, 2011, PÁG 21)

4.2.4 A equalização dos encontros

Parece que o dispositivo provoca um risco duplo para o documentário acontecer. Coloca sua própria presença e a da performance em constante risco durante o tempo da declamação. Promove-se um estado à deriva da construção da poesia. A câmera em estado de fluxo promove igualdade nos acontecimentos na cena, equalizando-os e tornando-os

parte da poesia. Compõe com o que pode compor. “O dispositivo é uma ativação do real.” (MIGLIORIN, 2005, P.). Aqui o dispositivo tensiona o real, e o tensionamento se transforma na poesia. Esse jogo de afetar e ser afetado parece ser a dinâmica do dispositivo. Entretanto, essas pequenas cenas e seus efeitos no audiovisual são apenas impressões possíveis para o entendimento de formas narrativas e criativas de pensar a política das imagens na contemporaneidade.

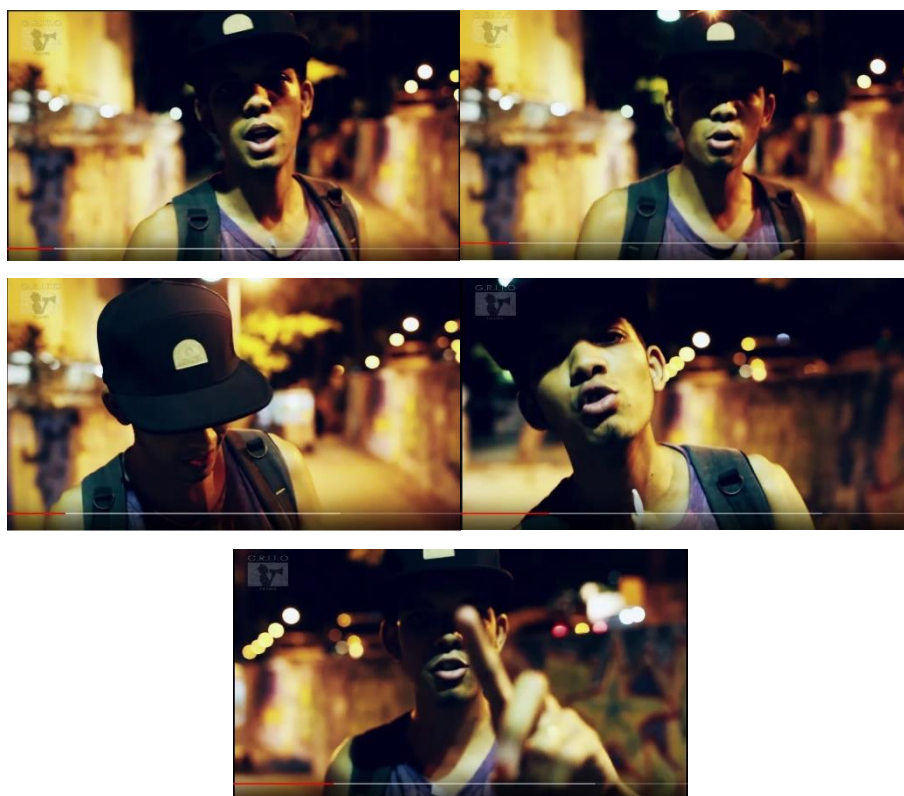
De cara, o dispositivo parece remeter à declamação da poesia pelo poeta diante da câmera em espaço público. Assim, vê-se que esse formato do plano-sequência aparenta ser a regra do *jogo*. Como já foi apresentado, pouquíssimos vídeos fogem da regra do plano-sequência. Isso não desqualifica a obra, muito menos retirar um vídeo da leitura do documentário aqui proposto. Pelo contrário, intensifica as diferenças de cada vídeo bem como ratifica a flexibilização do coletivo em relação a normas e padrões hegemônicos de produção do audiovisual.

Entretanto, do que se forma a poesia? No episódio/encontro com Talmid, já citado, o encontro entre performance e equipamento técnico produz um estranhamento em relação à declamação do poeta. Traz-se o trecho da poesia para explicar o acontecimento:

*A poesia é conhecida como desfibrilador,
o mundo todo desligando partindo por outro lado,
somos cientistas loucos com equipamentos ligados,
a cirurgia foi um sucesso, não foi sorte nem zodíaco,
conseguimos inventar um novo batimento cardíaco,
é o nosso bum bum clap, contra o seu cla cla pum,
enquanto eles matam um qualquer,
damos vida para qualquer um. (TALMID, 2017)*

Na exata parte do “*batimento cardíaco, é o nosso bum bum clap*”, o personagem bate no próprio peito, na altura do microfone lapela (o lapela branco mencionado anteriormente), que cai para dentro da camiseta do poeta. A performance continua, o poeta não se abala, puxa o microfone por baixo da camiseta, “recoloca-o” na gola, e continua a poesia. É possível ouvir o som das batidas fortes no microfone no momento em que o poeta bate no peito, o som do microfone que cai, a voz abafada enquanto o microfone está caído na camiseta, o som do microfone sendo recolocado. Isso tudo ocorre em apenas oito segundos.

Figura 12 - O Encontro entre Tallmid e o microfone



Essa performance do poeta coloca a seguinte proposição: por que não regravar e refazer? Por que trazer a instabilidade do “ao vivo”? O que se entende é que o plano-sequência além de promover uma sensação de “ao vivo”, colocar o vídeo a mercê das improbabilidades, e dos possíveis acontecimentos durante a declamação. A sensação do “ao vivo” rompe com a ideia do vídeo pela “melhor” performance. Isso não desloca da possibilidade da objetificação da poesia como o simples ato da declamação para a câmera: coloca-a no mundo, desconstrói suas composições iniciais e a abre para o mundo para uma outra composição, uma outra forma da poesia. O coletivo parece propor uma relação equalizada entre câmera, performance e mundo.

Em outra performance, com *Djonga*, sentados à mesa de bar, a goles de cerveja, sons de bar, gritos, copos e música ao vivo, o poeta esquece a poesia. “*Sei lá, esqueci o resto, mas vai ficar assim mesmo.*” (DJONGA, 2018). Do mesmo modo, estranha que ela não seja gravada. A performance atualiza a poesia, coloca os possíveis acontecimentos em igualdade na composição da poesia: “A noção de acontecimento aqui nos é cara porque acreditamos que as narrativas via dispositivos possibilitam a irrupção destes. Elas provocam o real, perturbam a realidade, trazem um desequilíbrio que exige reordenações,

invenções e criações dos participantes do dispositivo. É isso que vemos filmado. (MIGLIORIN, 2005, pág 6)”.

Figura 13 - O Encontro de Djonga e o "esquecimento"



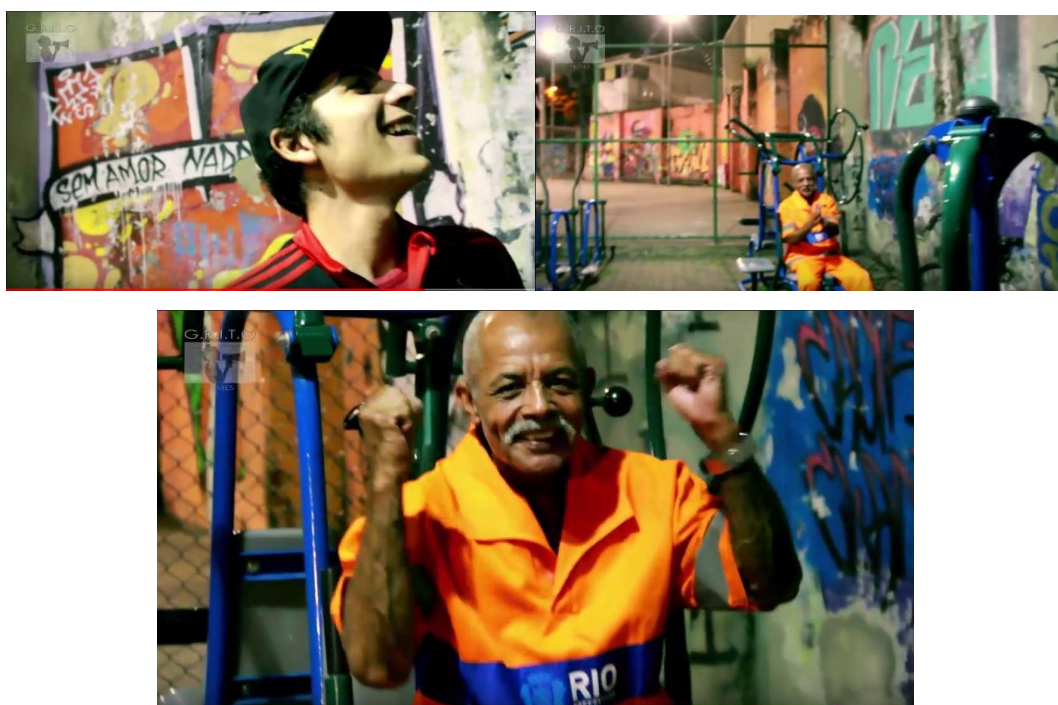
Então, a relação que se estabelece entre os possíveis atores coloca em duas proposições: (1) o coletivo estabelece uma equalização das vidas humanas e não-humanas como possíveis atores na cena; (2) o coletivo abre para o descontrole da cena como forma de composição da cena. Assim, entende-se que a leitura do dispositivo não é apenas por colocar o poeta diante da câmera e operar palavras e ritmos. É fazer tudo isso só que no risco do real. Descontrole como forma de composição da poesia, colocá-la em risco de esquecimentos, erros técnicos, irrupções, ou seja, rompe roteiros e coloca o poeta diante do mesmo risco que a gravação se coloca no real. O dispositivo parece ser colocar o cineasta e a performance operando em e sob risco. O audiovisual parece se colocar em equalização com a performance do poeta, e em relação à performance do cineasta. Ambos estão diante da irrupção dos acontecimentos e dos desdobramentos possíveis durante a declamação. Portanto, ao pensar no dispositivo utilizado pelo Grito, observa-se que tanto o audiovisual e a performance encontram-se sob o mesmo risco do real. Ambos sofrem o que está no entorno, e, diante disso, o dispositivo atualiza e compõe novas formas de poesia, uma poesia resultante do encontro entre o poeta, o cineasta e o mundo:

A figura do encontro é uma espiral que não cessa de dar voltas enredando cada vez mais as forças que o cinema insiste em aproximar. Não porque deseje refazer a partir de si um mundo, como vimos, na avalanche relacional nas artes dos anos 90, mas porque no encontro há um desdobrar-se entre a presença do outro como forma sensível que afeta o todo e o dissenso que não se resolve no estar junto. (MIGLIORIN, 2011, PÁG 21)

O encontro com *Tom Caetano* demonstra inúmeros atores que constroem a poesia. Logo no início desse episódio, antes da performance do poeta, ouvimos a voz do cinegrafista (Mujica) que coloca as regras do dispositivo: “*Rap de mensagem, mensagem para esse povão que está passando esse sufoco, esse aperto*”. Tom começa a

performance, declama até o momento em que esquece “a última parte” da poesia. Nesse momento, no acontecimento do esquecimento, uma voz de fundo, fora de campo, chama a atenção tanto do cinegrafista quanto do personagem. Um senhor vestido com o uniforme de gari do RJ, eufórico agradece e elogia a poesia com os punhos cerrados para o alto. O cinegrafista convida o senhor para fala, o senhor fala e confirma: “*É o rap, é o rap*”. Ao retornar a atenção um para o outro, cinegrafista e poeta comungam sobre a aparição daquele senhor: “*A verdadeira fonte*”, repetem um ao outro. Instantaneamente, em um *timing* quase planejado, programado, ensaiado, o poeta retoma a poesia.

Figura 14 - O Encontro do Tom com a " verdadeira fonte"



O encontro com o senhor é a poesia desse documentário. Colocar o documentário em risco como uma forma de composição da poesia. A irrupção de possíveis atores na gravação de cada encontro compõe um documentário sem objetificados do sujeito. Promove um ato político democrático das imagens, retirando a centralidade do indivíduo; desloca o objetivo tanto de objetificar a poesia em si quanto o poeta. O audiovisual quando sob o risco do real rompe limites que determinam o que define o que é poeta, poesia, quem faz parte e quem não faz parte: “Como se a cena que pudesse abrigar os personagens ainda não existisse e precisasse deste encontro entre filme e real para se criar” (BRASIL,2011, p. 14).

5. Considerações Finais, Ou A Saída Pelas Palavras

Poesia, Audiovisual, encontro, marginal e grito: essas palavras estabelecem relações que permitem pensar neste trabalho como uma pesquisa em “saída”. De certo, se reconhece a *poesia* como uma forma de invenção de mundo tão potente quanto o cinema. Uma série de linguagens e códigos que operam na ordem da expressividade do sujeito, coletivos, na produção de enunciados sobre o mundo. Assim, do mesmo modo que coloca Migliorin (2015) a respeito do cinema, a poesia é o mundo e uma escolha desse mesmo mundo. Dessa forma, estabelece-se que a poesia é parte fundamental desse encontro. É a partir do encontro do audiovisual com um movimento emergente urbano de literatura, ou seja, é somente com a vontade de poesia que se vê possível pensar nesse processo audiovisual.

Entretanto, pensar a poesia nos vídeos produzidos pelo coletivo Grito Filmes é ir além das palavras; é colocar a poesia diante do real e entender como possíveis atores e acontecimentos possam irromper na imagem e compor novas formas e ritmos de sons, palavras, corpos e gestos, formando uma performance que cria uma outra experiência da poesia. Portanto, pensar nesses acontecimentos que podem compor a poesia é pensar na poesia como parte do dispositivo. É colocar o ritmo da poesia sobre o fluxo dos possíveis encontros da cidade.

Essa forma rompe com o formato hegemônico da reprodução da poesia em livros e na forma verbal. Atenta-se para uma outra forma de consumir poesia, através de vídeos, performances e do encontro destas com o mundo. Assim, essa poesia pode promover movimentos no campo do agir que afetam diretamente em uma comunidade. É percebendo a força engajadora da poesia que se permite pensar que a poesia aqui está para além das palavras. Está em mostrar múltiplas formas de convívio de diferentes vozes e ritmos, corpos, imagens, desejos e vontades de mundo.

Arrisca-se dizer aqui que essa quebra na hegemonia da forma de poesia quebra com o fluxo das editoras detentoras da produção literária no contemporâneo. Propõe um ato de democratização da literatura, com novas formas de experienciar a poesia, bem como permite que novos e múltiplos atores dessa arte possam emergir da sombra e vir, sob a luz audiovisual, para a superfície das imagens e publicações literárias. Essas produções mostram o que pode o cinema na democracia.

Da outra parte, o *audiovisual* compõe parte essencial no encontro. Na operação dos códigos e linguagens do audiovisual, o coletivo promove uma outra forma de pensar

o documentário contemporâneo, dentro de uma discussão sobre formas de conviver em coletivo. O coletivo rompe barreiras hegemônicas do cinema contemporâneo e propõe novos olhares sobre a produção do audiovisual brasileiro. Esse documentário se fragmenta em encontros não-periódicos de no máximo quatro minutos, diluídos em uma plataforma online. É o cinema ocupando outras formas de apresentação, se compondo em formas de microfilmes, passando por atualizações em seus meios de produção e distribuição. O conteúdo agora é divulgado inteiramente e gratuitamente na internet (YouTube e Facebook), com possibilidade de acesso a qualquer hora do dia. A potência do documentário, nos vídeos analisados, demonstra a necessidade de olhares atentos a novas produções audiovisuais contemporâneas, que tomam outras formas de exibição e distribuição. Pelo aspecto técnico, é possível notar a irrupção dos equipamentos presentes nos vídeos. É deles que parte o registro do encontro. O coletivo coloca na mesma importância a participação dos equipamentos. O microfone que parece compor do mesmo modo que a câmera que parece ser um olho, subjetiva. A presença dos equipamentos na poesia demonstra uma forma democrática das potências de vida não-humanas na composição dos encontros. Seja pela inesperada aparição dos equipamentos (como explicado no encontro de Talmid e Mc Coé) seja por esse abrirem um espaço de disputa entre a palavra e os ruídos da cidade.

Portanto, estes encontros entre imagens e sons promovem um documentário contemporâneo, que se fragmenta entre episódios que vemos aqui como encontros entre um cineasta e um poeta, que promovem uma cartografia de encontros pela cidade e que permitem pensar o documentário como um ato em movimento. O trajeto que o documentário percorre é marcado pelos múltiplos atravessamentos da cidade.

Os *encontros* que compõem essa obra fragmentada mostram um processo essencialmente coletivo. Primeiramente, já representa o encontro do AV ao movimento de poesia de rua contemporâneo, o *Slam*, ou seja, já fala sobre coletivos e alargamentos das experiências artísticas que o coletivo pode. Em segundo lugar, é necessária uma dupla mínima para esse encontro: uma parte que promova a poesia pelas palavras, ritmos, gestos; e outra pelo audiovisual, pelos movimentos de câmera e pelo registro da cena, sem estabelecer limites entre as partes. Cada encontro assume um caráter único e dialógico entre as partes, desde a produção da locação dos vídeos até a postagem e o título dado a cada *post*. Isso destaca o caráter relacional do coletivo. Não há uma forma fixa e rígida de fazer, gravar, postar, escrever, apresentar os encontros.

Esses encontros também rompem com o controle sobre a cena, transcendendo as vidas humanas que podem atuar na composição de cada um deles. Os encontros são a ativação do dispositivo. Promovem tensões no real, que responde em troca. Esse diálogo das tensões é o dispositivo que compõe a *poesia audiovisual dos encontros*. Vemos diversas maneiras com que a imagem da câmera e do microfone atuam na produção de sentidos dos vídeos, equalizando as formas de manifestação da vida. Para além da aparelhagem técnica, os inúmeros ruídos provenientes da cidade e suas vias, ônibus, motos, sirenes, muros, pichações, pessoas, locais desabitados, locais povoados, bares, praças e vistas para o interior da favela compõem imagetivamente esses encontros. Imagens que andam entre o mundo desejado, imaginado, e o mundo comum, vivido.

Talvez não seja possível entender que figura representa o *marginal* nesses encontros. De certo, não é o objetivo desta pesquisa entender os movimentos do marginal para, então, limitá-los. Pelo contrário, a ideia de pensar o marginal é para colocá-lo como uma vontade de mundo que passa pelo cineasta, pelo poeta e por todos os possíveis atores que compõem esses vídeos. Assim, pensa-se que o marginal é quem promove colocar as partes (audiovisual, poesia, composição) como um meio para construção de sujeitos discursantes.

Nesse sentido, como aponta Migliorin, o amator compõe uma relação direta com a cidade, e é dessa relação que parte essa análise da figura do marginal, sendo essa leitura um esboço, uma tentativa de perceber o sujeito que promove esses encontros dentro da história do audiovisual amator no Brasil. Portanto, essa é apenas uma leitura que se permite a partir de uma específica e recortada leitura do objeto (o quadro LPM) com a história do amator.

Assim, entende-se que o “marginal” desses vídeos não reside somente no poeta que promove uma “literatura marginal”, por assim dizer. O ato conectivo que permite pensar o marginal está para além da composição literária ou audiovisual, e reside na promoção dos encontros. O marginal pode ser visto aqui como um conector, como diz Migliorin, um artista que promove conexões entre discursos, sujeitos, povos, tempos e lugares, através de uma linguagem em um determinado espaço-tempo com compreensão mútua entre espectadores e realizadores.

Portanto, o que rompe esse marginal é pensar na convivência, estabelecer que múltiplos espaços são ocupados por múltiplos povos, linguajares, gírias. Pensar em formas de habitar e desobjetificação do outro enquanto assujeitado e promover espaços

de produção de múltiplos discursos. O marginal é quem convive, coabita, divide um mesmo espaço; é quem partilha, promove encontros, conexões, engajamentos.

Do mesmo modo, pode-se pensar que o marginal povoa diferentes locais durante esse processo audiovisual. Promove tensionamentos na hora de pensar as distribuições dos conteúdos. O que se vê, portanto, são movimentos que transitam em formas Industriais e Pós-Industriais de produção do cinema, criando novas linguagens democráticas vindas da apropriação de diversas outras linguagens do próprio capitalismo. O marginal se apropria de diversas e múltiplas linguagens e ferramentas de diferentes ordens de produção na construção de um discurso de igualdades dissensuais, hackeamentos das linguagens, apropriada para depois subverter. O marginal não está à margem das produções; povoa os centros das distribuições, ocupa e povoa as possibilidades em relação aos meios de distribuição e produção na contemporaneidade.

Acima de tudo, percebe-se um marginal que promove a equalização de todas as possíveis partes que podem compor com a poesia, o encontro e os discursos. O marginal utiliza diversas ferramentas para promover esses encontros, um papel e uma caneta e/ou câmera. Da mesma forma, faz uso de ferramentas para povoar as redes, articular produção e distribuição dos filmes. Horizontaliza a manutenção e a tensão dos e nos encontros

Por fim, essa enunciação emergente coletiva compõe o que essa pesquisa entende por *grito*: uma forma de cinema urgente promovida por encontros entre sujeitos e comunidades. A crueza dos planos, a irrupção do descontrole na composição da poesia, parece ser promovida por uma vontade *urgente* de democratização de processos que produzem múltiplos discursos. Essa urgência parece promover uma igualdade dos atores no acionar do dispositivo, todos atuam de forma descontrolada e coletiva, ao mesmo tempo. O *grito* faz com que inúmeras vozes, de diferentes tempos, timbres, ritmos, ordens, locais possam compor um mesmo movimento político coletivo artístico urbano. A composição pela diferença. Formas que a expor, pensar, tensionar as singularidades do sujeito e suas formas de convívio se mostram a obra desse documentário.

A noção de *grito* aqui é uma maneira de perceber um linguajar *urgente* e *emergente* que muitos coletivos estão operando nesse encontro entre a poesia de rua e o audiovisual. Uma maneira de pôr em movimento singularidades, coletivos, discursos, mundos, a literatura e o audiovisual. Assim, a dissensualidade do coletivo Grito Filmes emerge da convivência entre diferentes formas de manifestação da vida e do mundo na construção dessa poesia de convivência.

O grito do Grito, portanto, são as múltiplas composições e articulações possíveis para a construção de um meio que produz sujeitos que elaboram discursos criativos e críticos do mundo. Assim como o Grito, inúmeros coletivos promovem esse formato de poesia audiovisual, a dos encontros. O encontro do audiovisual com a literatura se apresenta como uma potência inventiva de mundos que se mostra a mais cara para essa pesquisa.

O *grito* da Grito pode ser visto como uma enunciação coletiva urgente contemporânea. Uma forma que expõe cruezas nas imagens e sons que possibilitam a imersão na experiência da poesia e do cinema. Intensidades que atravessam e promovem deslocamentos no real. Maneiras de pensar a poesia, literatura, documentário, convivência, cinema, sujeitos, encontros, performances e coletividade que se deslocam a partir do choque da vontade do documentário com a vontade da poesia.

São formas de criação além da produção do filme, que colocam o documentário como um ato político que não prevê fim em si mesmo. A aproximação entre o audiovisual e a literatura se apresentam como uma forma de trazer o que era ruído para o dizível, uma forma deste grito trazer o ruído para o comum, transformando o que era de “um” em “múltiplos”. Assim, se pensa na expressão da poesia audiovisual dos encontros não para estabelecer uma nova forma de audiovisual, de poesia ou de encontros. Pelo contrário, é uma tentativa de refletir a aproximação de três palavras que possam representar forças desse recorte da pesquisa. É pensar sobre um dispositivo de abertura para possíveis atravessamentos e encontros que possam ser forjados nesse documentário. O que se tenta estabelecer é que essa expressão possa propor um caráter “de saída” deste trabalho; que essas anotações possam ter construído uma contribuição, dando seguimento para discussões sobre formas de pensar acerca dos sentidos do documentário contemporâneo.

Assim, esse trabalho tenta compor com o Grito da mesma forma que os outros encontros com os poetas parecem compor. Não determinando o caráter poético dessa pesquisa, mas, através de linguajares, tensões, irrupções que se fez o percurso dessa monografia; e gritar esta pesquisa foi uma forma de me colocar como mais um integrante das múltiplas vozes na multidão.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana; **Mídia-multidão : estéticas da comunicação e biopolíticas** 1ª ed. - Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

_____. **REDES COLABORATIVAS E PENSAMENTO P2P: a dobra brasileira**, P2P & inov. Rio de Janeiro, RJ, v. 1 n. 1, set./dez. 2014

BRASIL, André . **Formas do antecampo**: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Revista FAMECOS (Online) , v. 20, p. 578-602, 2013.

BRASIL, André . **Quando o antecampo se avizinha**: duas notas sobre o engajamento em A cidade é uma só. Negativo , v. 1, p. 86-99, 2013.

BRASIL, André . **A performance: entre o vivido e o imaginado**. In: Benjamim Picado; Carlos Camargos Mendonça; Jorge Cardoso Filho. (Org.). Experiência estética e performance. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2014, v. 1, p. 131-145.

BRASIL, A ; MIGLIORIN, C. . **Biopolítica do amador**: generalização de uma prática, limites de um conceito. Galáxia (PUCSP) , v. 10, p. 84-94, 2010.

COMMOLI, Jean-Louis. **Ver e Poder A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, cinema e Documentário**, Belo Horizonte, 2008, Editora UFMG, Disponível em: <<https://estudosaudiovisuais.files.wordpress.com/2016/08/comolli-jean-louis-ver-e-poder-2006.pdf>>

DINIZ , Felipe Maciel Xavier. **O jogo de cena de Eduardo Coutinho**: entre a estrutura e o acontecimento. Dissertação de Mestrado em Comunicação UFRGS. Porto Alegre, 2012.

DINIZ , Felipe Maciel Xavier. **Desenquadramentos No Novíssimo Cinema Brasileiro**. Fora de Campo como Dobra da Mise-en-Scène nos filmes de André Novais. Tese (Doutorado em Comunicação) UFRGS. Porto Alegre, 2018.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Um Microfone na Mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena**, São Paulo, PUC, 2011.

D'ALVA, Roberta Estrela. **A performance poética do ator-MC**, São Paulo, PUC, 2011.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. **Da política no documentário às políticas do documentário**: notas para uma perspectiva de análise. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

IKEDA, M. . **O cinema de garagem**: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção. In: Marcelo Ikeda; Dellani Lima. (Org.). O cinema de garagem: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção. 1ed.Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014, v. 1, p. 7-28.

IKEDA, M. . **O novíssimo cinema brasileiro**. Matices: Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal, Colonia/Alemanha, p. 39 - 41, 05 dez. 2011.

IKEDA, M. . **Os "Alumbrados" e o Cinema Contemporâneo Cearense**. Revista Etcetera.

MIGLIORIN, C. . **Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro**. Devires , v. 2, p. 13-27, 2011.

MIGLIORIN, C. . **Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros**. Revista Eco-Pós (Online) , v. 14, p. 162-176, 2011.

MIGLIORIN, C. . **Negando o conexionismo**: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco real. Significação: Revista de Cultura Audiovisual , v. 32, p. 99-115, 2010.

MIGLIORIN, C. . **Por um cinema pós-industrial: notas para um debate**. In: Raquel Hallak d'Angelo e Fernanda Hallak d'Angelo. (Org.). Cinema sem fronteiras. Reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012. 1ed.BELO horizonte: Universo, 2012, v. 1, p. 164-171.

MIGLIORIN, C. **O que é um coletivo?**. In: André Brasil. (Org.). Teia - 2002/2012. 1ed.Belo Horizonte: Teia, 2012, v. 1, p. 307-316.

MIGLIORIN, C. . **O dispositivo como estratégia** Narrativa. In: Compós, 2005, Niterói. XVIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2005.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente Cinema: Educação Política e Mafuá**, Rio de Janeiro, Azougue Editora, 2015

MIGLIORIN, C  zar. **A política do documentário**. FURTADO, Beatriz. Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, vídeo arte, games... (volume 1). São Paulo: Hedra, 2009. p. 243-265.

MIGLIORIN, C  zar. **Documentário brasileiro recente e a política das imagens**.

MIGLIORIN, C  zar (org.) **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010a.

MIGLIORIN, C. . **Igualdade Dissensual**: Democr  cia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo. Cinética , v. 00, p. 00, 2008.

OLIVEIRA, Maria Carolina. **Novíssimo Cinema Brasileiro**: práticas, representa  es e circuitos de independência. Tese (Doutorado em Sociologia). UFSP, São Paulo, 2014.